TÜRK EDEBİYATINDA

MİZAH

SEMPOZYUMU

13-15 Mayıs 2016

Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu [2016:Rize]

Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu: (13-15 Mayıs 2019]/[düzenleyenler]: Türk Dil Kurumu, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi; editör: Ümit Hunutlu.-- Ankara: Türk Dil Kurumu, 2019.

892 s.: rnk. res, fotoğ.-- (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları; 1324)

ISBN 978-975-16-17-4303-9

1. Toplantılar, Mizah 2. Mizah, Türk Edebiyatı—Toplantı I. Hunutlu, Ümit (editör.)

809.7

Türk Dil Kurumu Yayınları

TÜRK EDEBİYATINDA MİZAH SEMPOZYUMU

13-15 Mayıs 2016

Ankara, 2019

Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
Türk Dil Kurumu Yayınları: 1324

TÜRK EDEBİYATINDA MİZAH SEMPOZYUMU
13-15 Mayıs 2016

*

İnceleyiciler:
Prof. Dr. Mehmet NARLI
Prof. Dr. Mustafa KURT

Editör:
Dr. Ümit HUNUTLU
*
Metin denetimi:
TDK - Sevde GÜREL
*
Sayfa ve kapak tasarımı:
TDK - Dilek ŞERBETÇİ
*
Baskı:
Birinci baskı: Ankara, 2019 Aralık
ISBN: 978-975-16-17-4303-9
*
Dağıtım:
Türk Dil Kurumu
Atatürk Bulvarı No: 217
06680 Kavaklıdere / ANKARA
Telefon: +90 (312) 457 52 00
Belgegeçer: +90 (312) 468 07 83
Genel ağ: http://tdk.gov.tr
*
©5846 sayılı Yasa'ya göre
eserin bütün yayın, çeviri ve alıntı hakları
Türk Dil Kurumuna aittir.

İçindekiler

Sempozyum Düzenleme Kurulu Adına ● 11
Prof. Dr. Orhan Kemâl Tavukçu

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Rektörü Açış Konuşması ● 13
Prof. Dr. Hüseyin Karaman

Çukurova Âşıklık Geleneğinde Mizahi Yalanlamalar,
Taşlamalar- Takılmalar, Atışmalar ● 15
Erman Artun

Edebiyatımızda Mizah ve Hiciv Unsuru Olarak Kedi ve Kânî ile
Namık Kemal'in Hirre-Nâme'si ● 49
Abdulmuttalip İpek

Mizahın Hikmeti: Türk Tasavvuf Edebiyatında Mizahi Metinlere
Yazılan Şerhler ● 63
Abdülkadir Dağlar

Anlatıdan Görsele Elektronik Mizah Kültürü ● 79
A. Özgür Güvenç

Nedim ile İzzet Ali Paşa Arasındaki Bir Mutayebeyi
Metinlerden Okumak ● 91
Ahmet Tanyıldız

Aziz Nesin'in Mizah Felsefesi ● 103
Aleksandr Tsoı

Halk Şairlerinin Bit, Pire ve Hastalıkları Konu Alan Destanlarının
Mizahi Şiire Dönüşümü: Âşık Mehmet Örneği ● 115
Ali Yakıcı

Hüseyin Suat Yalçın'ın *Gâve Destanı* Adlı Eserinin Modern Mizah
Teorileri Açısından Değerlendirilmesi ● 127
Asuman Gürman Şahin

Anar Rızayev'in ‘‘İyi Padişahın Masalı" Hikâyesinde
Mizahi Bir Üslupla 1937 Olayları ● 147
Aysun Kanmaz

Gelin-Kaynana Mânileri: Mizahi Unsurlar ve Gülme Teorileri ● 155
Ayşe Yücel Çetin

Mizahta Üstünlük Kuramı ve Kayseri Fıkraları ● 167
Bayram Durbilmez

Nasreddin Hoca'nın Elektronik Kültür Ortamında
Bir Eleştirmen Olarak Yeniden Yaratılması ● 187
Berk Yılmaz

Mollâ Lutfî'nin *Har-Nâme'*sinde Mizah ● 199
Beyhan Kesik - Pınar Alaca

Halk Mizahında Söz ve Hareket Komiği
(Ardahan-Kars Yöresi Terekeme-Karapapak Örneklemi) ● 207
Bora Yılmaz

İnternet Halkının Mizahı ve Sanal Âlemin Karagözleri ● 217
Cavit Güzel

Kırgız Mizahının Ustası Kuyruçuk ● 225
Chinara Sasykulova

Mizah Gazetesi *Latife*'de Yayımlanan Bir Metin Işığında
Karadenizli Kayıkçılar ● 229
Derya Kılıçkaya

Türk Hükümdarları İrfan Meclisi: Mizah ve Latife Adabı ● 239
Dilorom Hamroeva

Hac Hatıraları ve Fıkralarında Mizah Unsurları ● 245
Doğan Kaya

Mizahtan İroniye: Aziz Nesin Öykülerinde Misafir Ağırlama ● 257
Elif Öksüz Güneş

Müslüman Mizahının *Türk Edebiyatına Etkileri:*
Cevâmiu'l-Hikâyât Örneği ● 271
Emin Uz

Haldun Taner'in Benzetmeci Tiyatrolarında Mizah Kurgusu ● 291
Emrah Seferoğlu

İnternet Fıkralarında Toplumsal Cinsiyet Rolleri ● 301
Emrah Tunç

Etnik Mizahın Doğası: Sosyal Protesto mu, Sosyal Barış mı? ● 321
Engin Yılmaz

Kara Mizahın Ağıtlara Yansıyan Yüzü ● 329
Esma Şimşek

Kastamonu'dan Derlenen Bir Fıkranın *Notre Dame'in Kamburu* Romanındaki İzleri ● 349
Eyüp Akman

Sağım Solum Dekadan: Dekadanlar Tartışmasının Mizah Boyutu ● 355
Fazıl Gökçek

Sözlü Kültürde Protesto Yönüyle Mizah ● 369
Fuzuli Bayat

Feraizcizade Mehmet Şakir'in Tiyatro Eserlerinde Mizah ve Kültürel Kodlar ● 381
Gıyasettin Aytaş

Gürcistan'daki Türklerin Âşık Şiiri Geleneklerinde Mizah ● 399
Gülnara Gocaeva - Şureddin Memmedli

Erzurum'da Yerel Bir Mizah Dergisi: *Temmuz* ● 407
Gülhan Atnur

Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatrolarında Mizah ● 425
Gülşah Şişman

Edebiyatın Mizahla Buluştuğu Yeni Dönem Ürünleri: Karikatür ve Caps ● 441
Hakan Çelikten

Yahyâ Bey Divanında Mizah ● 471
Halil Çeltik

Osmanlı Döneminde Mizah Basını ve Karadeniz Bölgesinde Yayımlanan Mizah Gazetelerine Dair Örnekler ● 483
Hamza Altın

Kânî'nin Mensur *Letâifnâme* ve *Hezliyyât*'ından Bir Fıkra ● 501
H. Dilek Batislam

Lâmiî Çelebi'nin *Münşeât*'ında Hezel Tarzında Bir Mektup ● 509
Hasan Ali Esir

Elektronik Ortamda Mizah ve Mizahi Bir Tip: Baattin ● 517
İsmet Çetin

Halil Nihat Boztepe'nin Mizahi İki Bahr-i Tavili ● 537
İsmet Şanlı

Bir Mizah Şairi ve Yazarı Olarak Reşat Nuri ● 547
M. Fatih Kanter

Dalkavuk Mizahi Bir Tip midir? ● 555
Mahmut Kaplan - Hüseyin Alpsoy

Romen Edebiyatında Türk Mizah Geleneği:
Nasrettin Hoca Fıkraları ● 575
Margareta Aslan

Divanlarda Şairlerin Bir Başkasının Diliyle/Ağzıyla Yazdığı
Mizahi Şiirler ● 587
Mehmet Kırbıyık

Sözlü Kültürde Estetik Bir Değer Olarak Çirkinlik ve Mizah ● 601
Mehmet Yılmaz

Mizah Edebiyatımızda Ebuzziyâ Tevfik'in Kânî'ye Bakışı ● 617
Mesut Koçak - Kemal Yavuz

Apartman Duyuruları Zemininde İfade Dönüşümü:
İzahtan Mızaha ● 633
Metin Özarslan - Hicran Karataş

Halil Nihat'ın, Mehmet Akif'in Âsım'ını Tanıtan
Mizahi Bir Manzumesi ● 653
Muharrem Dayanç

Mizah ve Büyü ● 665
Muhtar Kazımoğlu - İmanov

BİR Fıkra Tipi Olarak Köroğlu ● 675
Nail Tan

Geç Kalmış Bir Klasik Heccav: Ali Tavşancıoğlu ve *Meşher-i Şu'arâ*'sı
● 683
Namık Açıkgöz

Mizahın Kaynağı Olarak Kalıplar ve Farklılıklar Kapsamında
Toplumsal Eleştiri: "Biz Türkler" ve "Yurdum İnsanı" ● 693
Nebi Özdemir

Klasik Edebiyatımızda Mizahi Bir Yergi Tipi: Pinti Hamîd ● 735
Orhan Kurtoğlu

Klasik Edebiyatımızda Hilekâr Kadın Tipi: Delle-i Muhtâle ● 747
Osman Ünlü - Meltem Deniz

Bir Anlatım Tutumu (Tonality) Olarak Mizah ve
Mizahi Üslubun Çözümlenmesi ● 755
Ömer Solak

Âşık Tarzı Edebiyat Geleneğinde Anlatım Tutumları Bağlamında
Mizah ve Taşlamanın İşlevselliği Üzerine ● 769
Özkul Çobanoğlu

Sanal Medyada Halk Edebiyatı Karikatürleri Üzerine
Mizahi Açıdan Bir Değerlendirme ● 779
P. Nurdan Gümüştepe - Berna Ayaz

Mizah-Sağlık Bağlamında Duygusal Uyaran Olarak Terapötik
(İyileştirici) Mizah ● 811
Gülin Öğüt Eker

Chedo Mıjatovıch'ın *Servıa And The Servıans [Sırbistan ve Sırplar]*
Adlı Eserindeki Fıkralarda Türk İmgesi ● 825
Salahaddin Bekki

Gürcistan Türklerinden Bir Mizah Şairi: Mühakker ● 835
Şureddin Memmedli

Atasözleri ve Mizah ● 843
Ümit Hunutlu

Bahâ Tevfik'in Çıkardığı Mizah Gazeteleri ve *Eşek* ● 859
Veli Kılıçarislan

Değerlendirme ve Kapanış Konuşmaları ● 871

Sempozyum Fotoğrafları ● 879

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU ADINA PROF. DR. ORHAN KEMÂL TAVUKÇU

Sayın Valim, Sayın Belediye Başkan Vekilim, Sayın Rektörüm, Sayın Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanım, Sayın Çaykur Genel Müdürüm, kıymetli Karadeniz Teknik Üniversitesi Rektörüm, kıymetli hazırun, hocalarım, meslektaşlarım, sevgili öğrenciler, basınımızın kıymetli temsilcileri, hepinizi saygıyla selamlıyorum.

Öncelikle *Mizah Sempozyumu*'yla ilgili bir izah yapmak istiyorum. Mizah, zaten bir izah biçimidir. Bundan 10-15 yıl kadar önce ani bir kararla Kore'ye gittim. Bir yıl orada hocalık yaptım. Giderken gönlümde, zihnimde neler vardı? Şimdi çok hatırlamıyorum. Ancak havaalanına indiğim andan itibaren ufak tefek insanlar, rengârenk giyimler, sarımsak kokuları, renkli saçlarla insanları gördüğümde bir çizgi filmin içerisine düştüğümü zannettim. Şimdi dün arkadaşlarımın bir kısmını karşıladım. Öyle anlaşılıyor ki havaalanından itibaren karşılaştıkları insanlarla onlar da bir fıkrayı yaşamaya başlamışlar. Evet, Karadeniz Bölgesi ülkemizin bazı başka bölgelerinde olduğu gibi ciddi bir mizah potansiyelini içinde barındırıyor. Hayali Bey'in "O mahiler ki derya içredir, deryayı bilmezler." beyti mazmununca biz bunun çok farkında değildik, Derya hocamla karşılaşana kadar. Derya hocam, Nasreddin Hoca'nın hemşerisi olmanın verdiği bir vukufla bize "Burada bir mizah sempozyumu yapalım." teklifini ilk olarak getirdi. Kendisine huzurlarınızda teşekkür ediyorum. Bu ilk hareketten sonra çarkları döndürmeye başladık. Yaklaşık 6 ay zarfında bildiğim kadarıyla bu kapsamda ilk mizah sempozyumunu ülkemizde gerçekleştirme aşamasına geldik. Şu anda burada Türkiye'nin çeşitli üniversitelerinden ve yurt dışından yaklaşık 100 akademisyen bulunuyor. Bunlar iki gün boyunca toplam 26 oturum hâlinde tebliğlerini sunacaklar, bizimle kıymetli bilgilerini paylaşacaklar. Tabii bu açış konuşmasında sempozyumun mazmununa uygun bir fıkrayla konuşmaya başlamak isterdim ancak Türkoloji camiası yakın zamanda çok ciddi kayıplar verdi. Acımız henüz çok taze, o yüzden çok fazla fıkra ve gülmece konusunda lafı uzatmak istemiyorum. Bu cümleden olarak tebliğini gönderdiği hâlde nefesi buraya yetmeyen Prof. Dr. Erman ARTUN Bey'i huzurlarınızda rahmetle, minnetle, şükranla anıyo-

rum. Kendisinin tebliğini inşallah bir sonraki oturumda okuyacağız. Yine aynı cümlede olmak üzere Prof. Dr. Kemal YÜCE Beyefendi'yi ve Prof. Dr. Ömer Faruk AKÜN hocamızı, edebiyatımızın duayen hocasını huzurlarınızda tekrar rahmetle anıyor, kendilerine Allah'tan engin, gani gani rahmetler diliyorum. Sözü fazla uzatmak istemiyorum. Temel'le Fadime'nin yurduna tekrar hoş geldiniz derken bize bu sempozyumun bu noktaya gelmesi için katkılar sağlayan başta rektörlüğümüze, Türk Dil Kurumuna, Düzenleme Kuruluna ve son anımızda bize çeşitli katkılarla destek sağlayan Muhammet Sarı Beyefendi'ye, gözümün nuru öğrencilerime huzurlarınızda teşekkür ediyor, saygılar sunuyorum.

Prof. Dr. Orhan Kemâl TAVUKÇU

RECEP TAYYİP ERDOĞAN ÜNİVERSİTESİ REKTÖRÜ PROF. DR. HÜSEYİN KARAMAN'IN AÇIŞ KONUŞMASI

Sayın Valim, Sayın Belediye Başkan Vekilim, Sayın Rektörlerim, Sayın Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanım, Sayın Çaykur Genel Müdürüm, kıymetli bilim insanları, sevgili öğrenciler ve basınımızın güzide temsilcileri,

Sözlerime başlarken üniversitemiz ve Türk Dil Kurumunun birlikte düzenlemiş olduğu *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu*'na hoş geldiniz diyor, hepinizi saygı, sevgi ve muhabbetle selamlıyorum. Böyle geniş katılımlı bir sempozyuma ev sahipliği yapmaktan, ülkemizin dört bir yanında görev yapan alanında uzman siz değerli bilim insanlarını ve davetimize icabet ederek sempozyuma katılan saygıdeğer konukları üniversitemizde ağırlamaktan büyük bir mutluluk ve memnuniyet duyduğumu ifade etmek istiyorum.

Sözlerime başlarken ülkemizin farklı yerlerinde meydana gelen, özellikle dün Hakkâri'de meydana gelen, terör saldırılarını bir kez daha kınıyor, terörle mücadelede şehit olan vatandaşlarımız ile güvenlik güçlerimize Allah'tan rahmet, yakınlarına başsağlığı, yaralılara da acil şifalar diliyorum.

Kısaca, üniversitemiz hakkında bir iki hususu sizlere ifade etmek istiyorum. 2006 yılında kurulmuş olan üniversitemizde bu yıl itibarıyla 13 fakülte, 5 yüksekokul, 6 meslek yüksekokulu, 976 öğretim elemanı ve 18 bin öğrenci bulunmaktadır. Bizler üniversitelerin sadece eğitim-öğretim ve araştırma-geliştirme yapan kurumlar olmadığını düşünüyoruz. Üniversitelerin bu görevleri yanında sosyal sorumlulukları, toplumu doğru bilgilendirme görevleri de vardır. Bundan dolayı Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi olarak her yıl birçok konferans, panel, söyleşi ve sempozyum düzenliyoruz. Bugün açışını yaptığımız *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu* da bu çerçevede düzenlemiş olduğumuz bilimsel etkinliklerden bir tanesidir.

Mizah, olayların gülünç, alışılmadık ve çelişkili yönlerini yansıtarak insanı düşündürme, eğlendirme ve güldürme sanatıdır. Mizah, kendine dışarıdan bakabilme sanatıdır. Bununla birlikte mizah, temmuz ayında kar satmak

kadar zor bir iştir. Çünkü gülmek her insanın doğasında var olsa da güldürebilme, herhangi bir konuda nüktedan olabilme, eleştirel bakış açısıyla mizahi söylem içinde olma özel ilgi ve beceri isteyen bir eylemdir. Her ne kadar günümüzde mizah deyince sadece güldürmeyi anlayan ve insanların itibarını zedelemenin, onlarla alay etmenin mizah olduğunu zanneden bir grup varsa da esasında mizah, insanın zekâ seviyesiyle ve ahlak seviyesiyle ilgilidir. Bizim medeniyetimizde mizah, latife ve hicivdir. Bunlar Karadeniz insanının en temel özellikleridir. Dolayısıyla Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu'nun ülkemizde mizah deyince akla ilk gelen şehirlerden biri olan Rize'de yapılıyor olması ayrıca önem arz etmektedir. Bu noktada şunu da ifade etmeliyim ki Temel, Dursun, Cemal, Fadime gibi isimlerin Karadeniz bölgesinde bile artık çocuklara az veriliyor olması, mizah anlayışımızın sorgulanması, pürüzlerinin giderilmesi ve güldürürken mesaj veren, düşündüren, hoş görülebilir mizah anlayışının yaygınlaştırılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu da hem güldüren hem eleştiren hem de düşündüren ve mesaj veren bir mizah geleneğimizin simaları olan Nasreddin Hoca, Bekri Mustafa, Hacivat ile Karagöz gibi değerlerin yeni nesillere iyi bir şekilde tanıtılmasıyla ancak mümkün olacaktır.

Bu program, özverili çalışmalar olmasaydı bu noktaya gelmez ve gerçekleşmezdi. Ben öncelikle bu güzel organizasyonun gerçekleşebilmesi için büyük emek harcayan, sempozyum düzenleme kurulunda ve sempozyum sekreteryasında görev alan öğretim elemanlarıma, üniversitemiz Basın-Yayın ve Enformasyon Müdürlüğü çalışanlarına ve Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanı Sayın Prof. Dr. Derya ÖRS ile Türk Dil Kurumu Başkanı Prof. Dr. Mustafa KAÇALİN Bey'e sizlerin huzurunda ayrı ayrı teşekkür ediyor, şükranlarımı sunuyorum. Ayrıca bu güzel organizasyonun maddi boyutunu üstlenen, bu konuda bizlere destek veren başta Türk Dil Kurumu olmak üzere üniversitemiz Geliştirme Vakfına, Rize Ticaret Borsasına, Çaykur Genel Müdürlüğüne ve katkıda bulunan bütün kurum ve kuruluşlar ile birbirinden güzel bildiriler sunacak olan bilim adamlarına ve davetimize icabet ederek sempozyuma katılan siz saygıdeğer konuklara teşekkür ediyorum, şükranlarımı sunuyorum. Bu duygu ve düşüncelerle sözlerimi bitirirken iki gün bilimsel program, bir gün de sosyal program olmak üzere üç gün sürecek olan Türk Edebiyatında Mizah üst başlıklı sempozyumun hedeflenen amaca ulaşması, siz değerli katılımcıları üniversitemizden ve ilimizden memnun bir şekilde ayrılması temennisiyle hepinizi saygıyla, sevgiyle selamlıyorum, hayırlı günler diliyorum.

Prof. Dr. Hüseyin KARAMAN

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Rektörü

ÇUKUROVA ÂŞIKLIK GELENEĞİNDE MİZAHİ YALANLAMALAR, TAŞLAMALAR- TAKILMALAR, ATIŞMALAR

Erman ARTUN

GİRİŞ

Türk kültürü mizah yönünden çok zengindir. Mizah kültür hayatının bir parçasıdır. Halk edebiyatında mizah çok eskilere dayanan bir birikimin sonucudur. Türk kültürü tarihsel sürecindeki değişim ve gelişimiyle günümüzdeki şeklini almıştır.

Toplumsal ya da bireysel kusurları, yetersizlikleri, adaletsizlikleri vb. doğrudan ve dolaylı yoldan eleştiren sanat biçimlerine "mizah" adı verilir. Mizah, düşünceleri şaka ve nüktelerle süsleyerek anlatan söz ve yazı çeşidi olmakla birlikte zaman içinde daha ağır türleri de içine alan bir terim hâline gelmiştir. Mizahta temel hedef güldürme ise de çok defa güldürmenin altında fert ve toplumdaki aksaklıkları, çirkinlikleri eleştirme ve iğneleme, düzeltme amaçları da gizlidir. Kin ve intikam duygusundan kaynaklanmayan mizahta küçük düşürme amacı yoktur; daha ağır şekilleri olan istihzada ise hedef, üstü örtülü ve iğneleyici alaydır (İA, C 30: 205).

Mizaha hayatın hemen her ögesi girer. Ancak başkalarına aktarıldığında bir forma girerek edebiyata yansır. Söz olarak doğan mizah yazıya geçirildiğinde edebî bir kimliğe bürünür (Pala 1999: II-IV). Mizah kavramı güldürme amacının yanı sıra dolaysız olarak yergiyi ve öfkeyi de içerir. Mizahın sınırları ironiden sövgüye kadar uzanır. Mizahın geniş bir anlatım ve içerik alanı vardır. Öfkenin, düşmanlığın dışa vurulduğu, toplumsal eleştirinin dile getirildiği önemli bir edebiyat türüdür (Thema 1994, C. 6: 138-141). Çelişme ve çatışma mizahın şartları arasındadır. Biz bir şeye gülerken onu başka bir şeyle karşılaştırıyoruz demektir (Bergson, 1945: 142).

* Prof. Dr.

Mizahta abartma, ironi gibi ince zekâ ürünü yöntemlerin yanı sıra aşağılamalar da vardır. Mizah, düşüncelerin nükte, şaka ve takılmalarla süslenip anlatıldığı bir söz ve yazı çeşididir. Toplumsal ya da bireysel kusurları, adaletsizlikleri vb. doğrudan veya dolaylı yoldan eleştiren sanat biçimine mizah adı verilir. Mizahta ironi alaya almaktır, küçümseme vardır, zarafetten uzaklaşılabilir. Gülünçleştirme ve ironi bireye ve topluma yöneltilen dolaylı eleştiri biçimidir (Tuğlacı 1972: 17).

Mizahi anekdotlar içeren en eski eserler olan *Risaletü'n-nushiyye* ve *Garibname* gibi kitaplarda mizahın "nükte ve latife" karşılığında kullanıldığı görülür. Osmanlı döneminde zengin bir mizah anlayışı varsa da yazıya geçirilen örnekler fazla değildir. Bunda, başka sebepler yanında dini anlayış gereği ciddiyetin şakaya tercih edilmesinin payı da büyüktür (İA, C 30: 208).

Hiciv 19. yüzyıla kadar geleneksel kalıpları içinde sürer. 20. yüzyılda toplumsal ve siyasal alanda mizah başlar (Thema 1994, C 6: 138-141). Hicivde hicvedilen kişinin suçunun tespiti özneldir. Teşhir ve sövgüye varan aşağılama vardır. Mizahta kusurların düzeltilmesi çabası vardır. Mizahta konu toplumsaldır. Mizah toplumsal eleştirinin yansıma alanıdır (Apaydın 1993:1-16)

Halk mizahı, halk fıkraları, mâniler, türküler, destanlar, masallar, halk hikâyeleri vb. anonim ürünlerde, taşlama, yalanlama, atışma gibi âşık tarzı halk edebiyatı ürünlerinde, şathiyat-ı sufiyane vb. dinî-tasavvufi halk edebiyatı ürünlerinde zengin bir görünüm sergiler.

Belge olmadığı için eski Türklerde mizah anlayışı hakkında bilgimiz yoktur. *Divanü Lügat-it Türk, Kutadgu Bilig, Dede Korkut Hikâyeleri* gibi eski edebiyatın en eski ürünleri içinde bulunan deyimler, atasözleri, bilmeceler, tekerlemeler içinde mizah açısından oldukça zengin söyleyişler bulunur (Pala 1999: II-III-IV). 13. yüzyıl sonrası Anadolu'da oluşan Türk edebiyatında mizaha, anonim ürünlerde rastlamak mümkündür. Divan şairleri, şiir aracılığıyla hicve sık başvurmuşlardır. Şakadan kaba sövgüye varan biçimlerde yapılan hiciv, latife, mizah, mutayebe, mulatafa, hezl, tariz, hecv, zemm, şetm ve kadh gibi az ya da çok yergi anlamı ifade eden kelimelerle karşılanmıştır. Bu kelimelerle ilgili çeşitli kaynaklarda birbirini tamamlayan bilgiler bulunmaktadır (Mengi 1996: 126-132; Pala 1988: 312-313).

Çukurova Âşıklık Geleneğinde Mizahi Şiirler

Çukurova, âşıklık geleneğinin sürdürüldüğü birkaç bölgeden biridir. Çukurovalı âşıklar, sazlı (telden), sazsız (dilden), doğaçlama yoluyla, kalemle (yazarak) veya birkaç özelliği birden taşıyan geleneğe bağlı olarak şiir

söyleyenlere âşık, bu söyleme biçimine âşıklık, âşıklama, âşıkları yönlendiren kurallar bütününe de âşıklık geleneği adını vermektedir (Artun 1996: 6).

Âşık Deyişmeleri:

Türkiye âşıklık geleneğinde âşık karşılaşmaları, atışmaları âşıkların birbirlerini sazda ve sözde yenmeye çalışması, yarışmadır. Seyirci önünde yapılır (Albayrak, 2004: 58). Âşık karşılaşmalarına müşaare, deyişme, söyleşi, atışma, bağlama, tekellüm gibi adlar verilmektedir.

Türkiye'de âşıklık geleneğinde belli yörelerde "karşılama", "deyişme", "atışma" veya "karşıberi" gibi adlar altında toplanan sistemli deyişmeler, en az iki aşığın dinleyici huzurunda veya herhangi bir yerde karşı karşıya gelerek birbirlerini sazda ve sözde belli prensipler içinde denemeleri esasına dayanmaktadır (Günay 1993: 47).

Âşıklık geleneğinde "karşılaşmalar"ın özel bir yeri vardır. Karadeniz'de Âşıklar, temeli daha çok mâni esasına dayalı "karşıberi" veya "atma türkü" söylerler. Âşıklar, bu karşılaşmaları belli bir sistem içinde gerçekleştirirler. Herhangi bir karşılaşmanın bu akış içinde olması zorunluluğu yoktur. Özellikle de sicilleme ve yalanlama örnekleri pek az âşık tarafından ortaya konmuştur. Ayrıca bu tasnif içinde yer almayan ve hemen her âşığın icra edemediği "lebdeğmez" (dudakdeğmez) tarzı da kendisini güçlü göstermek isteyen âşıkların zaman zaman başvurduğu yollardan biridir (Artun 2011: 90).

Âşıklık geleneğinde atışmalar çok önemli bir yere sahiptir. Âşıklıkta ilk iş ruh dünyasındaki değişikliği saza döküp topluluğa saz ile sunmaktır. İkinci iş ise âşığın tanınmış bir âşıkla karşılaşması, onu yenmesi "bağlaması" gereklidir. Eski kaynaklar bunu "müşaare" olarak nitelemişlerdir (Bali, 1975: 7432).

Âşıkların soru-cevap usulüyle, dar ayakla veya çift kafiyeli ayakla birbirlerine üstünlük sağlamaya çalışmaları ise "karşılaşma"nın bir başka yönünü gösterir. Âşıklar böylece, bir bakıma rakiplerini sınarlar. Bu yönüyle "karşılaşma" daha özel bir durum arz eder ve "atışma" ile "deyişme"den ayrılır. "Karşılaşma" denildiğinde, âşıkların şu veya bu yönteme başvurarak rakiplerine üstün gelme gayreti görülür (Kaya, 2000: 27).

"Karşılaşma" terimi ile "deyişme ve atışma" terimleri, konuyla ilgili eserlerde genellikle birbirine karıştırılmıştır. Terimlerin anlamları, aşağı yukarı birbirine yakın ifadelerle karşılandığı için ortaya anlam karmaşası çıkmaktadır. Atışma, âşıkların saz eşliğinde verilen bir ayağa uygun olarak ve birbirine laf dokundurarak sazlı sözlü karşılaşmalarıdır (Artun 2011: 90). Atışma terimleri neredeyse aynı sözlerle tanımlanmaya çalışılmıştır. Oysa bunlar, birbirlerinden küçük farklarla da olsa ayrılmaktadırlar. Her

şeyden önce "karşılaşma" genel bir isimdir. Eskiler bunu "tekellüm" sözü ile karşılamışlardır. Âşık edebiyatında "karşılaşma" terimi genel bir kavramdır. En az iki âşığın irticali olarak düşüncelerini, durumlarını, duygularını, dünya görüşlerini, bilgi, kanaat ve tecrübelerini sergilemek, dinleyenleri eğlendirmek veya birbirlerine üstünlük sağlamak için belirli kurallar çerçevesinde manzum olarak söyleşmeleridir (Kaya 2000: 27).

"Deyişme" de bir karşılaşma çeşididir. Ancak "deyişme" alt başlık olarak "karşılaşma"dan ayrılır. Deyişme, iki veya daha fazla âşığın herhangi bir konuda manzum olarak söyleşmeleridir. Yani "deyişme"de ne galip gelme ne de rakibe takılma veya laf atma vardır. Verilen bir ayakla veya âşıklardan birinin açacağı ayakla duyguların, kanaatlerin, kabullerin, inançların tavırların kısaca pek çok yaradılışların ortaya konulmasıdır. Kısacası karşılaşmada "mat etme", atışmada "eğlendirme" deyişmede ise "sohbet" esastır (Kaya 2000: 28).

Geçmişte de günümüzde de âşık fasıllarının en fazla yapıldığı mekânlar, kahvehanelerdir. Fasılların belli icra kuralları vardır. Ancak bu kurallar da geleneğin yaşadığı süreç içinde dönemlere, bölgelere ve toplumsal ihtiyaçlara bağlı olarak birtakım değişiklikler ortaya koymaktadır. XIX. yüzyıldan önceki dönemlere ait âşık fasıllarının içeriği hakkında yazılı bilgilere sahip değiliz (Düzgün 2004:169-202).

Âşık edebiyatı içinde âşık karşılaşmalarının ayrı bir yeri vardır. Karşılaşmalar bir topluluk karşısında birtakım usullerle yapılır. Âşıkların karşı karşıya gelmeleri çeşitli vesilelerle olur (Kaya 1989: 47-84). Âşıklar âşık fasıllarında taşlama takılma türü şiirler söylerler. Taşlamalar ayrı şiirler olabildiği gibi koşma dörtlüklerinin paylaşılması esasına dayalı olarak karşılıklı deyişler şeklinde de söylenir. Fasıllarda âşıkların birbirlerine takılmaları mizahi bir hava yaratır. Takılmalar kırıcı olmadan yapılan şakalaşmalardır. Âşıklar taşlama ve takılmaları ayırırlar. Atışma sonunda birbirini taşlayıp takılan âşıklar karşılıklı övgü dörtlükleri söyleyerek gönül alırlar.

Atışmalar taşlama niteliklidir. Atışmalarda sataşma, iğneleme esas olmakla birlikte nezaket kuralları dışına pek çıkılmaz. Taşlama, Türk halkının sağduyusu ve iğneleyici özellikleri birleştirilerek ortaya çıkmıştır. Taşlamaların bir bölümü sosyal içeriklidir. Taşlamalarda kişiselle toplumsalı ayırmak zordur. Taşlamaların yazılma nedenleri bilinmezse taşlama toplumsal olarak nitelenir. Âşıklar, yaşadığı dönemin haksızlık, yolsuzluk ve geriliklerini âşık tarzı şiirin dil ve biçim özelliklerini kullanarak taşlar. Bu tür ürünlerde halkın mizaha bakışını, engin hoşgörüsünü görürüz. Âşıklar kişilerde ve toplumda görülen toplumun değer ve normlarına aykırı her konu ve davranış biçimini mizah konusu yaparlar. Âşıkların mizahlarında kişisel, toplumsal ve siyasal

boyut vardır. Âşıkların mizahları eğlendirir, düşündürür ve eleştirir. Âşıklar, toplum ve insan ilişkilerini irdeleyen, olaylara ayna tutup yansıtan yönleriyle işlevseldirler.

Türkiye âşıklık geleneğinde atışma-deyişme konulu birbirini tamamlayan çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Birkaçını şöylece sıralayabiliriz: (Alangu 1943; Arı 1998; Artun 1996; Artun 2001; Artun 2013), Boratav 1942; Çelebi 1987; Çobanoğlu 1996; Çobanoğlu 1998; Elçin 1977; Günay 1976; Günay 1992; Kaya 1994; Kaya 2000; Köprülü 1915; Köprülü 1916; Köprülü 1929; Köprülü 1966; Oğuz 1990; Özarslan 1999; Özbek 1987; Özder 1965; Sakaoğlu 1989; Şenel 1997).

Günümüz Çukurovalı âşıkların mizahi şiirleri vardır. Âşıklar, mizahi şiirleriyle toplumun yaşama biçimine, değerlerine, insan-insan, insan-toplum ilişkilerine mizah penceresinden bakarlar. Bu tür şiirleriyle bireysel ve toplumsal yabancılaşmayı önlerler. Âşıklar yaşadıkları çağın tanığıdırlar. Âşıkların mizahi şiirlerinde yaşadıkları toplumun yapısına ait izler vardır. Âşık, geleneksel yapıdan uzaklaşıldığında tepki gösterir. Bazen de toplumdaki gelişim ve değişimin gerisinde kalarak değişimi yozlaşma, toplumu ayakta tutan değerler sisteminin çökmesi olarak algılayıp tepki gösterir (Artun 1996: 33).

Çukurovalı âşıklar mizahi eserlerinde hem kendileriyle hem de diğerleriyle ince ince alay ederler. Batıl inançları, tutuculuğu, bilgisizliği ironiyle karikatürize ederek alaya alırlar. Bu, bir tür folklor malzemesiyle durum güldürüsünün karışımıdır. Yerel ağız özellikleri güldürücü öge olarak kullanılır. Âşıklar hayatın içindeki mizahı, abartmayı, çelişkiyi yakalarlar. Durum güldürüsü âşıkların mizahının temelini oluşturur. Âşıkların üsluplarındaki ağırlıklı bölüm anlatım teknikleriyle över gibi görünerek hicvetmedir (Artun 1996: 33).

Çukurovalı âşıklar gelenekte, toplumdaki aksaklıkları, ekonomik sorunları, felekten, zamandan şikâyet şeklinde dile getirmişlerdir. Günümüzde aksayan yönleri hicvetmeyi daha somut bir biçimde görüyoruz. Yoksulluk, mizaha çok konu olur. Âşıklar, kendi yoksulluklarını, çaresizliklerini hicvederken toplumun genelindeki yoksulluğu da konu ederler. Âşıklar ekonomik bozukluklar sonucunda toplumda moral değerlerinin gevşeyeceğinin, rüşvet, hırsızlık vb. sosyal bozuklukların ortaya çıkacağını savunurlar.

Çukurova Âşıklık Geleneğinde Mizahi Şiirlerde Üslup

Çukurovalı âşıkların mizah üsluplarını değerlendirebilmek için onların mizah yeteneklerini kullanabilmelerini sağlayan dillerini incelemek gerekir. Üslup bireyseldir, kaynağını âşığın mizacından ve deneyiminden alır. Bir âşığın

üslubu, dil malzemesinin metinde doğru, güzel kendine özgü kullanımıdır. Bir âşığın üslubu bağlı bulunduğu âşıklık geleneğinin dil malzemesini nasıl kullandığı, bu malzemeye ait farklı ögeler arasındaki ilişkilerin ne olduğu, nasıl kullanıldığı sorularının cevaplarının aranmasıdır.

Âşıklar, dolaylı anlatıma başvurarak hicvi gizlerler. Bazen tam tersini söylerler. Âşıklar satirik üslubun en önemli araçlarından olan abartmayı çok kullanmışlardır. Âşık tarzı yalanlamalarda abartma ve tuhaf benzetme iç içedir. Âşıkların hiciv dilleri lirik ve epik eserlerinde kullandıkları dilden farklıdır. Yerel ağız özellikleriyle dilde nükte objesi yaratırlar. Âşıklar mizahlarında ironik anlatımla övgü görüntüsü altında yererler. Âşık bazen ince ince kendisiyle eğlenirken kendini ironiyle yerer. Övgüyü yergi hâline getirir. Mizahı sağlamak için kelimelerin anlamlarıyla oynayıp tuhaflıkları abartıları sıralarlar. Âşıklar mizah dilini kurarken kelimelerin diğer anlamlarından yararlanırlar. Övdüğü kişiyi abartılı bir şekilde göğe çıkarırken mizahı yakalar. Âşık bir kelimenin uzak ya da yakın çağrışımını kullanarak mizahı bulur. Abartılmış cehalet ve saflıkla mizahı yakalar (Artun, 1996: 33).

Çukurovalı âşıkların hicivlerinin arka planında toplumun değer ve kurallarına uymayan tipler görülür. Âşıklar toplumda aksayan yönleri yalın ve dolaysız bir dille anlatır. Âşık, toplumsal taşlamalarında halkın sözcülüğünü üstlenir.

Âşıkların mizahlarında mizah ögeleri son dizede, bazen son iki dizededir. İlk iki dize mizaha hazırlıktır. Üçüncü dize hazırlık dizeleriyle mizah dizesi arasında bağdır. Âşıkların mizahlarında anlatım dolaysız veya dolaylı anlatımdır. Mizahı sağlamak için abartma, karakterize etme, çift anlamlı kelimeler, tuhaflıklar kullanılır.

Bazen âşıkların mizahlarında gizlenmiş kendi hikâyelerini bulur, yaşama bakış açılarını görürüz. Âşıkların sürprize, şaşırtmaya dayalı, realiteden kopuk mizah anlayışlarının yerini yavaş yavaş alaya alınan kişi, toplum, dünyayla alakalı bir mizah anlayışı almaya başlamaktadır. Âşıkların mizahi şiirleri hayatta gizlenmiş olan bireysel, toplumsal yabancılaşmayı halkın görmesini sağlaması açısından işlevseldir (Artun 1996: 33)

Çukurovalı âşıkların mizah üslupları hakkında ipuçları bulabilmek için âşıkların yaşadıkları şiir çevresini göz ardı etmeden metinlerden yola çıkarak mizahlarının karakteristiklerini belirlemeye çalışacağız. Her âşığın kendine özgü bir anlatım biçimi vardır. Bu kelime seçimi, söz dizimi ve çeşitli anlatım yollarıyla kendini gösterir. Bir âşıklık geleneğinde mizah üslubunu belirleyebilmek için "Âşıklar kime sesleniyorlar? Gelenek ne ölçüde belirleyici? Mizahı yaratan kelimelerin seçiminde geleneğin payı nedir? Dilin hangi fonksiyonlarını kullanıyorlar?" sorularının cevaplarını aramak gerekir.

Çukurovalı âşıklar söylenenle, asıl söylenmek istenenin çelişkisine dayalı üstü kapalı ya da dolaylı olarak yergi amaçlı söz sanatlarından biri olan istidrak sanatını sık kullanmışlardır. Âşıklar taşlamalarında tevriyeli ve kinayeli sözler seçerek genellikle dolaylı anlatım kullanmışlardır. Çukurovalı âşıklar şiirlerinde mizahı, edep, incelik nükte çerçevesinde yaparlar. Halk şiirinin yergi estetiği bu sanatlar üstüne kurulmuştur.

Çukurovalı âşıkların hiciv dilleri lirik ve epik eserlerinde kullandıkları dilden farklıdır. Yerel ağız özellikleriyle dilde nükte objesi yaratırlar. Âşıklar mizahlarında ironik anlatımla övgü görüntüsü altında yererler. Âşık bazen ironiyle ince ince kendisiyle eğlenirken yerer. Övgüyü yergi hâline getirirler. Mizahı sağlamak için kelimelerin anlamlarıyla oynayıp tuhaflıkları abartıları sıralarlar. Âşıklar mizah dilini kurarken kelimelerin diğer anlamlarından yararlanırlar. Övdüğü kişiyi abartılı bir şekilde göğe çıkarırken mizahı yakalarlar. Bazen âşık bir kelimenin uzak ya da yakın çağrışımını kullanarak mizahı bulur. Abartılmış cehalet ve saflıkla mizahı yakalar.

Çukurova Âşıklık geleneğinde taşlamalı, mizahi şiirleri dört grupta toplayabiliriz:

1-Çukurovalı Âşıkların Mizahi Bireysel Taşlama Şiirleri (4 şiir).

2-Çukurovalı Âşıkların Mizahi Toplumsal Taşlama Şiirleri (2 şiir).

3-Çukurovalı Âşıkların Mizahi Atışmalarında Taşlama-Takılma Şiirleri (5 şiir).

4-Çukurovalı Âşıkların Mizahi Yalanlama-Mübalağa Şiirleri (10 şiir).

1- Çukurovalı Âşıkların Mizahi Bireysel Taşlama Şiirleri

Çukurova âşıklık geleneğinde âşıkların taşlamaları daha çok yakınma niteliklidir. Kişisel taşlamalar çoğunlukla aşığın iç dünyasını yansıtır. Toplumda kültürel değişim yaşandığında veya toplumsal yapı bozulunca âşıkların şiirlerinde toplumsal konulara eğilme görülür. Önceleri felekten yakınma şeklinde ortaya konan tepki, kaderden yakınmaya en sonunda da doğrudan kuralları bozanlara yönelmiştir. Çukurovalı âşıklar taşlamalarında kişilerin toplumun ve devletin aksayan yönlerini hicvederler. Çukurova âşıklık geleneğinin gerçekçi yönü lirizmden uzak taşlamalarda ortaya çıkar.

2-Çukurovalı Âşıkların Toplumsal Taşlama Şiirleri

Bu tür şiirlerde eğlendirme, toplumsal gerçeklerden uzak kişileri yermek, yetiştirdiği ürünle övünenleri yermek, yoksulluğunu anlatmak konu edilmiştir. Bu şiirlerin yazılma nedenleri araştırıldığında pek çoğunun bir olaya, gözleme dayalı olduğunu görmekteyiz.

3- Çukurovalı Âşıkların Mizahlı Atışmalarında Taşlama-Takılma Şiirleri

Çukurovalı âşıklar taşlama-takılmalarda birbirlerini kuşa benzeterek, cahillikle, toylukla, yoldan çıkma, yozlaşma, yalancılıkla suçlayarak, uzun boyla alay ederek, imandan çıkma, olgun olmamakla suçlayarak taşlayıp takılırlar.

4-Çukurovalı Âşıkların Mizahi Yalanlama-Mübalağa Şiirleri

Âşık fasıllarında yalanlama-mübalağa bölümü en inanılmaz yalanları bulup şiirle anlatmadır. Âşık fasıllarında karşılıklı paylaşılan koşma dörtlüklerinden oluşan bölümdür. Çukurova âşıklık geleneğinde atışmalı yalanlama örnekleri çok azdır. Âşıklar fasıllar dışında bu türden mübalağalı şiirler söylerler. Hatta yalanlama terimi de bilinmemektedir. Âşıklar mübalağaya pireyi deve yapma demektedirler. Adanalı Âşık Kara Mehmet bu türün çok güzel örneklerini vermiştir. Bu şiirlere mübalağa, mizah, sosyal mizah iç içedir. Şiirler şaşırtma ve abartma üzerine kurulmuştur. Pek çoğu güzel bir gulüv örneğidir.

Sonuç

Çukurovalı âşıkların mizahi şiirleri eğlenmek, eğlendirmek, eğlendirir güldürürken eğitmek, belli konuya dikkat çekmek için halk edebiyatı nazım şekilleriyle mizahın çeşitli tekniklerinden yararlanarak güldürücü düşündürücü ögeleri kullanarak oluşturulan hemen her konunun ele aldığı mizahi şiirlerdir.

Çukurovalı âşıklar hicivlerinde inceden inceye örülmüş imalarla, telmihlerle hedef kişi veya nesneyi alaya alır. Bazen bu âşıkların mizahlarında gizlenmiş kendi hikâyelerini bulur, yaşama bakış açılarını gözleriz. Günümüz Çukurovalı âşıklarının sürprize şaşırtmaya dayalı, realiteden kopuk mizah anlayışlarının yerini yavaş yavaş alaya alınan kişi, toplum, dünyayla alakalı bir mizah anlayışı almaya başlamaktadır. Çukurovalı âşıkların mizahi şiirleri hayatta gizlenmiştir. Bireysel, toplumsal yabancılaşmayı halkın görmesini sağlaması açısından işlevseldir. Çukurovalı âşıkların mizahi şiirlerinde bir mizahi şiirde bulunması gereken anormal görüntü, abartı, mantık ile toplumsal ilişki ve işlevsel boyut vardır.

Çukurovalı âşıkların mizahi şiirleri önceleri genellikle felekten, kaderden yakınma biçimindeydi. Günümüzde doğrudan kişiler ve toplumla bağlantılıdır. Toplumun norm ve değerlerine ters düşen kişi ve toplum mizaha konu edilmiştir. Mizah konulu şiirleri, bireysel taşlama, toplumsal taşlama, atışmalarda taşlama-takılma ve yalanlama-mübalağa şiirleri olmak üzere dört grupta toplayabiliriz. Bu şiirlerde mizah bir konu değil bir ele alma biçimidir. Âşıklar işleyecekleri konuları mizahi bir forma sokarak şiirleştirirler.

Çukurovalı âşıkların mizahları eğlendirme, düşündürme-eğitme, eleştirme amaçlıdır. Âşıklar mizahi şiirlerini güldürmeyi amaçlayan jest ve mimiklerle ustalarında gördükleri mizahi şiir türkü formunda okuma performansıyla söylerler (Güvenç 2014: 242-248).

Şiirlerin kişisel, toplumsal ve siyasal boyutu vardır. İnsan-insan, insan-toplum ilişkilerini irdeleyen, eleştiren boyutuyla işlevseldir. Taşlamalar kırıcı aşağılayıcı olmayıp kızgınlık, kırgınlık sonucu doğruyu göstermek, dikkati konuya çekmek için söylenir. Mizahı sağlamak için mantık ve toplumsal ilişkiyle bağlantılı olarak abartma, anormal görüntü, karikatürize etme, tuhaflıklar, tersine söyleme, çift anlamlı kelimeler kullanma gibi özelliklerde yararlanırlar. İroniyle kendileriyle eğlenir gibi görünürken taşlarlar (Güvenç 2014: 242-248).

Genellikle mizah son dizede sağlanır. Âşıklar mizahı yakalayabilmek için "tezat"a da başvururlar. Âşıklar zihinlerinde oluşturdukları imajlarının tezatlarına başvurarak mizah dilini kullanarak komiğe ulaşır.

Âşık edebiyatındaki mizahi şiirler içerikleri yönüyle yaratıldıkları dönemin sosyal, siyasal, kültürel, dinsel ve ekonomik yapısını yansıtırlar. Tarihe ve sosyal hayata kaynaklık ederler. Bu tür şiirlerden yola çıkılarak toplumun mizah anlayışı ortaya çıkar.

Âşık edebiyatında mizahi destanlar anlatım teknikleri olarak öğüt yoluyla, hitap yoluyla, tahkiyeye bağlı, diyaloğa dayalı, kıyaslamaya dayalı, tasvire dayalı ve anlatım şekillerinin kullanıldığı gözlemlenmiştir (Güvenç 2014: 242-248).

Çukurovalı âşıklar mizahi eserlerinde hem kendileriyle hem de diğerleriyle ince ince alay ederler. Batıl inançları, tutuculuğu, bilgisizliği ironiyle karikatürize ederek alaya alırlar. Bu, folklor malzemesiyle durum güldürüsünün karışımıdır. Yerel ağız özellikleri güldürücü öge olarak kullanılır. Çukurovalı âşıklar hayatın içindeki mizahı, abartmayı çelişkiyi yakalar. Durum güldürüsü âşıkların mizahının temelini oluşturur. Âşıkların üsluplarındaki ağırlıklı bölüm anlatım teknikleriyle över gibi görünerek hicvetmedir. Âşıkların mizahlarında mizah ögeleri son dizede bazen son iki dizededir. Âşıklar mizahi şiirlerinde mizahı yeri geldiğinde yaparlar. Mizah her dörtlükte yapılabilir. Ancak âşıkların mizahi şiirlerinde mizahı genellikle son veya sondan önceki dörtlükte yaparlar. İlk iki dize mizaha hazırlıktır. Üçüncü dize hazırlık dizeleriyle mizah dizesi arasında bağdır. Âşıkların mizahlarında anlatım dolaysız veya dolaylı anlatımdır. Mizahı sağlamak için abartma, karakterize etme, çift anlamlı kelimeler, tuhaflıklar kullanılır.

Çukurovalı âşıklar, bazen dolaylı anlatıma başvurarak hicvi gizlerler. Bazen tam tersini söylerler. Âşıklar, satirik üslubun en önemli araçlarından biri olan abartmayı çok kullanmışlardır. Âşık tarzı yalanlamalarda abartma ve tuhaf benzetme iç içedir.

Türkiye âşıklık geleneğinde mizahi şiirlerle ilgili çalışmalar tamamlanmadığı için Türkiye mizah geleneğiyle Çukurova mizah geleneğinin ne ölçüde birleşip ayrıldığı hakkında kesin yargılara varabilmek mümkün değildir. Bu çalışmamızı ileride yapılacak âşıklık geleneğinde karşılaştırmalı mizah konulu bir çalışmaya katkıda bulunmak amacıyla hazırladık. Bu çalışma sonrası âşıkların hangi konularda orijinal, hangi konularda millî ve evrensel oldukları, geleneği taşıma ve yansıtma yüzdeleri ortaya çıkacaktır. Kültürel değişim ve gelişim bakış açısıyla sistematik üslup-içerik incelemesi ve tahlili yapılmadan çözümlemeye ve anlamaya çalışan bir yöntemle yapılacak çalışmaların eksik kalacağını düşünüyoruz.

1- Çukurovalı Âşıkların Mizahi Bireysel Taşlama Şiirlerinden Örnekler

1- Âşık Kul Mustafa - Âşık Posoflu Müdami

Âşık Müdami:

Senin ile bir nazire oynayak
Amma söz içinden söz çıkartırım
Zahiri sıfatta dönüp dolaşma
Girer öz içinden öz çıkartırım

Âşık Kul Mustafa:

Mevla'm emretmese yağmur yağar mı
Lök dengin bulursa gider ağar mı
Kâmil kuldan ham bir kelam doğar mı
Kâmil sözlerine naz çıkartırım

Âşık Müdami:

Hangi daldan uçtun hangi dala konarsın
Akşam olur hangi dalda dönersin
Yaklaşma üstüme sonra yanarsın
Ateş püskürürüm köz çıkartırım

Âşık Kul Mustafa:

Hiç düştün mü sen bu aşkın bendine
Akıl almaz ilimine fendine

Seni alırsam kol kemendine
Vurur yerden yere toz çıkartırım

Âşık Müdami:

Baba Müdami'yim cahil zannetme
Haddine kadim ol ileri gitme
Emen tıfıl âşık acele etme
Bu işin sonunu düz çıkartırım

Âşık Kul Mustafa:

Söyler Kul Mustafa geçmiş amcandan
Ondan sonra bin ders aldım cerenden
Doksan dokuz âşık kovdum meydandan
Bir de sen gelirsen yüz çıkartırım
(Artun 1999, 209-224).

2. Âşık Kul Mustafa - Âşık Feymani

Kul Mustafa:

Feymani seninle cenge girelim
Amma sözlerime darılmayasın
Gücün ne kadarsa o kadar yüklen
Yokuşun dibinde yorulmayasın

Feymani:

Muhabbet cenginde söz silahını
Giyinip kuşanıp kurulmayasın
Dikkat eyle ileride deniz var
Düşünce yılana sarılmayasın

Kul Mustafa:

Kim olduğun gidip sormam elinden
Ayarın ne ölçeceğim dilinden
Malın mülkün alacağım elinden
Hırsından ikiye yarılmayasın

Feymani:

Kenarda dolaşma gel deryaya gir
Muhabbet cenginde gönül aşkla bir
İrfan meclisinde kalın incelir
Haddini aşıp da kırılmayasın

Kul Mustafa:

Senede bir gidermişsin Konya'ya
Bir de âşık yazdırmışsın künyeye
Babasız tecelli edip dünyaya
İs'olup çarmıha gerilmeyesin

Feymani:

Nasrettin Hoca'nın heybesi gibi
Nüktedan sözlerin söbesi gibi
Gayrı Müslimlerin Kâbesi gibi
Efes'e tavafa varılmayasın

Kul Mustafa:

Söylenen sözlerden üstüm diyorsun
Hâl ehli olana dostum diyorsun
Mürşit dergâhına postum diyorsun
Beynamaz evine serilmeyesin

Feymani:

Sabır etmek ilimlerin başıdır
Bu benim yaptığım aşk savaşıdır
İnsan şerefiyle köşe taşıdır
Kilise damına örülmeyesin

Kul Mustafa:

Aşk göze görünse sema sandırır
Uğrayanı gizli gizli yandırır
Bu böyle erkeği dişi kandırır
Cennetten dünyaya sürülmeyesin

Feymani:

İnsana evvela olgunluk gerek
Temelsiz binaya verilmez direk
Aklınca cennetlik kulum diyerek
Sonra cehennemde görülmeyesin

Kul Mustafa:

Kul Mustafa'm kemlik namert işidir
Kâmil işi etrafını ışıtır
Karın yeri yüce dağlar başıdır
Engine yağıp da kürülmeyesin

Feymani:

Feymani içinde kötü his tutma
Sadık dosta darılıp da küs tutma
Altın isen altınlık yap pas tutma
Sonra çar çamura garılmayasın
(Artun 1999, 209-224).

3. Buruklu Âşık Kul Mustafa - Âşık Ahmet Çıtak Atışması

Âşık Kul Mustafa, Kahramanmaraş'ın Göksun ilçesinde düzenlenen âşıklar yarışmasına katılır. Yarışmada beş Afşinli âşık vardır. Bunlar; Hayati Vasfi, Ahmet Çıtak, Kul Hamit, Cafer Uşak Tayyar ve Âşık Durmuş'tur. Jüri, Kul Mustafa'dan yarışacağı âşığı kendisinin belirlemesini ister, "Hasmını çağır Kul Mustafa." derler.

Bunun üzerine Kul Mustafa:

Afşin çukurunda beş şair duydum
Cem yekün bunları görmeye geldim
Sahi mi gerçek mi şöhret mi bilmem
Bunlara bir sual sormaya geldim
Birisini hasta için hap edip
Birisini sofra için kap edip
Ben bunları tevir tevir ip edip
Beşin birbirine örmeye geldim
Birinin bozarmış yeşili alı
Biri aldı sattı hep elin malı
Konuğa serilmiş sofra misali
Yemeği tüketip dürmeğe geldim
Kul Mustafa'm geldim kâmil sözinen
Kabul değil ilmi derin özinen
Düşman değil dost bakışlı gözinen
Bunları Akdeniz'e sürmeye geldim

Bu çağrı üzerine âşıklardan Ahmet Çıtak gelir. Diğer dört âşık Ahmet Çıtak'a:

- Sayımızı çoğaltma, hadi üstat sen git, derler.

Çıtak Ahmet sahneye oturunca Kul Mustafa'ya

- Bu delikanlı yoğurdu yumrukla yiyor, der ve Kul Mustafa'ya dönerek devam eder:

- Oğul, ben art arda üç dörtlük okuyacağım. Sen de her dörtlüğe ayrı ayrı cevap vereceksin, der.

Şaşırtmaca yapar. Arka arkaya okunan üç dörtlüğü akılda tutmak ve bunlara cevap vermek âşık atışmalarının en zor geleneklerinden biridir. Ahmet Çıtak şu dörtlükleri okur:

Âşık Ahmet Çıtak

Oğul yavaş dıkıl bizim diyara
Bu diyarın karaçalısıyım ben
Haddin bilmeyenin haddin bildir(i)rim
Burda âşıkların ulusuyum ben
Elden evvel meydanıma çıkarım
Gayet güzel peşrevimi çekerim
Sol yanımdan eğri kılıç çekerim
Sor ki bu diyarın Ali'siyim ben
Adım Ahmet Çıtak yabana atma
Bahçeyi boş bulup şakıyıp ötme
Aman tıfil âşık acele etme
Burda âşıkların delisiyim ben

Âşık Kul Mustafa

Kervancı mahluğu olursa deve
Senin gibi karaçalı neylesin
İsmi azam suresini bilene
Senin gibi Mecnun deli neylesin
Evvela ağ dedik ahiri demi
Yaptık Anasur'dan cemmi Adem'i
Hele bir kez düşün Zal'ı Rüstem'i
Zaloğlu gelirse Ali neylesin
Mustafa âşığım soy Dadaloğlu
Dün cenkten çıkmışım kılıcım yağlı
El ele, el ise Hüdaya bağlı
Hâl var iken başka ulu neylesin

Âşık Ahmet Çıtak sazını alır geri çekilir. Âşık Kul Mustafa, jüri başkanı Göksun Kaymakamı'na dönerek şöyle seslenir:

Âşık Kul Mustafa

Kaymakam Bey bekliyorum
Savdım sıramı sıramı
Beş âşıklar bir kenarda
Baktı harami harami

Durdum bir hayli oturdum
Söz aldım sattım bitirdim
Yükü menzile götürdüm
Verin kiramı kiramı
Âşıklara düştü tasa
Çıtak Ahmet girdi yasa
Ödül benim hakkım ise
Ver şu paramı paramı
Geldik baharınan yazınan
Sohbet eyledik nazınan
Tatlı kelam hoş sözinen
Savdım sıramı sıramı
Mustafa'yı göremezler
Aşk sırrına eremezler
Doktor amma saramazlar
Bunlar yaramı yaramı
(Artun 1999, 209-224).

4. Filanlı Bekir

Gerdan kır deseler çok halt işlersin
Vay bire omuzu palanlı Bekir
İçi geçmiş kavakları dişlersin
Boynu örmeli beli kolanlı Bekir
Su olsan engine akmayı bilmen
İğneyi ipliği takmayı bilmen
Oturmayı bilmen, kalkmayı bilmen
Ne desem falanlı filanlı Bekir
Güneş balçık ile sıvanmaz imiş
Namert mert olana güvenmez imiş
Âşık İmamî'yi beğenmez imiş
Boşboğaz sözleri yalanlı Bekir
(Sakaoğlu 1989, 182).

2. Çukurovalı Âşıkların Toplumsal Taşlama Şiirlerinden Örnekler

1- Taşlamalı Murat Ağa Ağıtı

Âşık Hüseyin Kaçıran'ın yazmış olduğu ağıtlardan birinde evini ne yel ne de bostanını selin götürdüğünü ne de türlü acılar çektiğini söylenemeyen, sadece küçük bir nezle atlatan Murat Ağa'ya gösterilen rağbet ve ona yapılan iltifat içindir ve de şöyledir: Murat Ağa nezle ya onu tedavi etmek için doktora ihtiyaç vardır. Âşık Hüseyin Kaçıran'ın bu durum için de söyleyecek sözü vardır:

Kasabada Murat Ağa
Gripten düştü yatağa
Tez duyuldu sola sağa
Bu haberi duyan geldi
Kimi sağdan kimi soldan
Akın etti dört bir koldan
Araba çıkmamış yoldan
Gaymakam Bey yayan geldi
Kimi çiçek, gül getirdi
Kimi gaymak, bal getirdi
Postacılar tel getirdi
Geçmiş olsun diyen geldi
Emmisiyle, dayısıyla
İki sepet kayısıyla
Belediye reisiyle
Tüm meclis-i ayan geldi
Hastane, il aşdın erken
İğne, ilaç, hap map derken
İki erkek doktor varken
Bir tane de bayan geldi
Murat Ağa iyileşdi
Haber çarşıya ulaşdı
Kaçıran'ın aklı şaşdı
Memleketi soyan geldi
Âşık Hüseyin Kaçıran

2. Şehirli ve Köylü Atışması

Aldı Şehirli:

Köyden geldin Hasan Ağa
Sokak bilmez yol bilmezsin
Bu şehir benzemez dağa
Yatmaya otel bilmezsin

Aldı Köylü:

Köylü yurdun efendisi
Edep erkân yol var bizde
Be hey şehir sosyetesi
Her evde otel var bizde

Aldı Şehirli:

Sosyete köylünün tersi
Avrupalıdan gelir dersi
Ne günaydın ne de mersi
İnce lisan dil bilmezsiniz

Aldı Köylü:

Avrupa mı benim sılam
Günaydın yerine selam
Öz Türkçedir bizde kelam
Kur'an ehli dil var bizde

Aldı Şehirli:

Boşa saymışlar sayını
Dağda yayarsın koyunu
Diskotekte dans oyunu
Barlarda zil bilmezsin

Aldı Köylü:

Ürünleri biz ekeriz
Düğünde halay çekeriz
Dağda davara takarız
Çeşit çeşit zil var bizde

Aldı Şehirli:

Plaja gel de gör yazın
Açılsın şu paslı gözün
Size şalvar fistan uzun
Mini etek şal bilmezsin

Aldı Köylü:

İmamî çıkar yaylaya
Şehirli çatma köylüye
Maya yakışmaz ayleye
Uzun tuman şalvar bizde (K6).

4- Çukurovalı Âşıkların Mizahlı Atışmalarında Taşlama-Takılma Şiirlerinden Örnekler

1. Bekir Çaldır'dan Âşık Hacı Karakılçık'a

Duyarım âşıklık daima işin
Kırk beş, ellisine ulaşmış yaşın

Sıkıntın ne idi seyremiş dişin
Bunun cevabını ver Âşık Hacı
Bulgur pilavı da darının aşı
Bitirdin mi geldin köydeki işi
Ben yokken köyüme atmışsın taşı
Bunun cevabını ver Âşık Hacı
Meydanı boş buldun öter şakırsın
Gönül tezgâhında meddah dokursun
Neyine güvenip meydan okursun
Bunun cevabını ver Âşık Hacı
Âşık Bekir der ki var mıdır hata
Yol bitti buradan gitmiyor öte
Duzunuz çok eksik güleniz çöpe
Bunun cevabını ver Âşık Hacı

2. Âşık İmamî ve Âşık Ali Rıza Atışması

Âşık İmamî:

Dinle sözlerimi ey âşık arkadaş
Dimmit üzümünün çöpü gibisin
Fazla böbürlenme er meydanında
Başıboş dolaşan hippi gibisin

Âşık Ali Rıza:

Ne çökmezsin yıkılmazsın arkadaş
Temeli çok sağlam yapı gibisin
Her anahtar sır şehrini açamaz
Pahası biçilmez tapu gibisin

Âşık İmamî:

Senin garip hâllerini sorarım
Sorarım da sırlarına ererim
Edeple erkânla açar girerim
Aşkın dergâhında kapı gibisin

Âşık Ali Rıza:

Sakın yüce dağlar aşma azizim
Türlü hatalara düşme azizim
İnandığın yoldan şaşma azizim
Sen bu güzergâhın ipi gibisin

Âşık İmamî:

Muhabbet bağında gonca gülün var
Güler yüzün, tatlı tatlı dilin var
İmamî der, melul mahzun hâlin var
Taca giden futbol topu gibisin

Âşık Ali Rıza:

Aşk denen yırtıcı kurt var içimde
En büyük sevgili yurt var içimde
Ali Rıza sağalmaz dert var içimde
Sen Lokman Hekim'in hapı gibisin
(Artun 1999, 209-224).

3. Âşık Dertli Polat - Âşık Hacı Karakılçık Atışması

Âşık Dertli Polat:

Garip Hacı'nın bu meydanda bükülmez
Bileklerin var diyorlar doğru mu
Mazlum kullar için Hak'tan eksilmez
Dileklerin var diyorlar doğru mu

Âşık Hacı Karakılçık:

Kalemim Hak yazar sazım Hak çalar
Bükülmeyen bileklerim var benim.
Müşterektir Müslüman'ın duası
Mazlumlara dileklerim var benim

Âşık Dertli Polat:

Seninle yaşayıp seninle gezen
Her daim kalbinden geçeni sezen
Sağında solunda hayır şer yazan
Meleklerin var diyorlar doğru mu

Âşık Hacı Karakılçık:

Namazın çağrısı ezanla başlar
Amelin imanın izanla başlar
İmtihan sonucu mizanla başlar
Noksan yazmaz meleklerim var benim

Âşık Dertli Polat:

Kasnak törpülerdi, kayış bağlardı
Zurnasının sesi yürek dağlardı
Kalbur sata sata geçim sağlardı
Eleklerin var diyorlar doğru mu

Âşık Hacı Karakılçık:

Kendin dilenirdin kendin satardın
Çadırdan dışarı çıkar yatardın
Kasnağı kalburu hep sen yapardın
Mantık süzen eleklerim var benim

Âşık Dertli Polat:

Her adım başına kırk tuzak kuran
Her fırsatta rüzgâra savuran
Kader yollarında silleler varan
Feleklerin var diyorlar doğru mu

Âşık Hacı Karakılçık:

Eserdir sanattır insanın izi
Unutma misafir geldiğimizi
Ecel kasırgası savurur bizi
Döner çarkıfeleklerim var benim

Âşık Dertli Polat:

Dertli Polat şu kanıma girmişler
Dost yoluna damla damla sermişler
Aşkın ateşinden dikip vermişler
Yeleklerin var diyorlar doğru mu

Âşık Hacı Karakılçık:

Hacım Hak'tır acımızı dindiren,
Herkesi aslına geri döndüren,
Cehennemin ateşini söndüren,
Gözyaşından yeleklerim var benim.
(Bayam 2003, 45).

4. Âşık Kocaman, Âşık Tanrıkulu ve Âşık Feymanî Atışması

Âşık Kocaman:

Meydanıma çıktın benim
Acıdım vay Tanrıkulu

Ensene tokat vurursam
Sen deme oy Tanrıkulu

Âşık Tanrıkulu:

Sana acı deseler de
İyiliğe say Feymanî
Dalga içinde yelkenim
Sen ol bize koy Feymanî

Âşık Feymanî:

Gene çattın misafire
Bu huyundan cay Kocaman
Ben seni candan severim
Ettim başa bey Kocaman

Âşık Kocaman:

Sözlerim gelmesin acı
Misafir başımın tacı
Âşıklıktan işin neci
Koyununu yay Tanrıkulu

Âşık Tanrıkulu:

Elinde kılıç sallıyor
Sanki karınca nallıyor
Mazlum görürse belliyor
Kocaman'a kıy Feymanî

Âşık Feymanî:

Katre gördüm umman ise
Bu meydan ulu meydansa
Bak bu çoban pehlivansa
Sağlam kispet giy Kocaman

Âşık Kocaman:

Bu âşıklık ilim ister
Bir yüze oldun mu astar
Hani diplomanı göster
On kadar say Tanrıkulu

Âşık Tanrıkulu:

Oku bende yay istiyor
O gönlünü zay istiyor

Bu sofradan pay istiyor
Verme ona pay Feymanî

Âşık Feymanî:

Sözlerin çok acı ok mu
Daha diyeceğin çok mu
Misafire hürmet yok mu
Bak içirdi çay Kocaman

Âşık Kocaman:

Olmaz Kocaman'ım olmaz
Ebedî kararda kalmaz
Atışırken rağbet olmaz
Bizde bu huy Tanrıkulu

Âşık Tanrıkulu:

Tanrıkulu gurbet neyler
Dost olan hep acı söyler
Kocaman biraz naz eyler
Sen de bunu duy Feymanî
(Artun 1999, 209-224).

5. Âşık Dündar, Âşık Yavuz ve Âşık Tanrıkulu Atışması

Âşık Dündar:

Dinle sözlerimi Yavuz kardaşım
Akordu tutmayan tele benzersin
Tanrıkulu sol yanımda oturur
Ağraza dönüşmüş dile benzersin

Âşık Yavuz:

Değirmenim ben de senin yelinde
Beni gönderirisin yele benzersin
Ben bir diken oldum senin dalında
Benim yaprağımda dile benzersin

Âşık Tanrıkulu:

Dolandım dağları dolandım bağı
Hiç bülbül konmayan dala benzersin
Gönül meydanında gezdim dolaştım
Hiç kervan geçmeyen yola benzersin

Âşık Dündar:

Kimi kurar iken kimi batarsın
Kimi de neşeden göbek atarsın
Acep korktun mu da yağ mı çekersin
Kervanlar geçmeyen yola benzersin

Âşık Yavuz:

Dostumdan korkmadım bağrımı açtım
Nice aşılmayan yolları aştım
Yolumu şaşırdım ben size düştüm
Yalancı söylenen dile benzersin

Âşık Tanrıkulu:

Ağır söyler isem dostlarım kızar
Gönül sözlerine eyledim nazar
Sevgi meydanında kurmuşum pazar
Hiç alıp satmayan pula benzersin

Âşık Dündar:

Dündar tapşırmazsa burda yazmazsa
Budala da gidenlerden azmazsa
Burda atışanlar eğer kızmazsa
Hiç evlenmemiş de dula benzersin

Âşık Yavuz:

Yavuz'um sazımı çalamadım ki
Gülmek istedim de gülemedim ki
Dalmak istedim de dalamadım ki
Dalmak istediğim göle benzersin

Âşık Tanrıkulu:

Tanrıkulu sözün nişane gibi
Dostun deryasında pervane gibi
Bağlarını gördüm virane gibi
Hiç arı görmemiş bala benzersin

4- Çukurovalı Âşıkların Mizahi Yalanlama-Mübalağa Şiirlerinden Örnekler

Yalanlamalardan Örnekler

1. Doktur Bey

Verdiğin perize budur gayratım
Bundan başka uyamayom doktur bey
Üç sepet yumurta sabah kayfaltım
Teker teker sayamayom doktur bey
İki lehen pilaf bir yannık ayran
İster yağlı olsun isterse yavan
Yanına kesiyom beş kilo sovan
Yeyom yeyom doyamayom doktur bey
Üç tencere bamya yerin bişince
Yirmi tas su içip birez koşunca
Her yanı sökülür karnım şişince
Sağlam göynek geyemeyom doktur bey
Hindiye acımdan çoktan ölürdüm
Sağ olsun konşular ediyo yardım
Bir koyundan fazla yemem söz verdim
Ayıp olur cayamayom doktur bey
Günde iki çuval unum gediyor
Avradım her sabah ekmek ediyo
Bir kazan fasulya gönül ye deyo
Artırmaya kıyamayom doktur bey
Senede kırk dönüm bostan ekerim
Benden başka kimse yemesin derim
Kavını karpızı kabıklı yerim
Acelemden soyamayom doktur bey,
Bilmem Kara Mehmet nereye geder
Buyumuş kısmetim buyumuş gader
Bir günde yediğim işte bu kadar
Daha fazla yeyemeyom doktur bey
Âşık Kara Mehmet (Artun 1999: 209-224).

2. Karpuz

Bu sene bir karpuz ekdim Ceyhan'a
Satmak için her tarafa bildirdim
Acep daha ham mı yetti mi diye
Bir yanını matkap ile deldirdim

Kabak dalı gibi çiçekler açtı
Salladım birinden bin arı uçtu
Kökeni beş tarla öteye geçti
Irgat tuttum uçlarını yoldurdum
Güzel karpuz verir bizim burası
İnanmayan gelsin karpuz sırası
Birisi yarılmış aktı şiresi
Suyu ile dokuz varil doldurdum
Satın almak için çok tüccar geldi
Kırkı ortak olup beş karpuz aldı
Birisini oyduk bir cami oldu
İçinde bir hafta namaz kıldırdım
Birisini kesdik yetti bir köye
Bir dilim hediye gönderdim beye
Çok korkdum yerinde kalacak diye
Vinç getirdim teker teker kaldırdım
Sattım Kara Mehmet ikili birli
Gene zarar ettim çıkmadım kârlı
Doksan bekçi tuttum eli mavzerli
Ne fayda ki bir tanesin çaldırdım
Âşık Kara Mehmet (Artun 1999: 209-224).

3. Pamuk

Bir pamuk büyüdü bizim tarlada
Dallarına ben de şaştım duydun mu
Çıktım da üstüne toplayım derken
Kırk metre yerden düştüm duydun mu
Görenler zanneder üstünü karlı
Topluyor ırgatlar eli hararlı
Yüz amele tuttum balta hızarlı
Elli yedi günde biçtim duydun mu
Bu nasıl hikmettir bilmek istedim
Her tarafa methin salmak istedim
Kökünü ucunu bulmak istedim
Beş yüz metre kuyu deştim duydun mu
Odun için yaprağını kırdırdım
Yüz kişiye kabuğunu soydurdum
Bina için gövdesini oydurdum
Alt katını bir han açtım duydun mu
Otuz kendir dolanmıyor belinden
Halat yaptım pamuğunun telinden

Akdeniz'e köprü çattım dalından
Üzerinden ben de geçtim duydun mu
Kara Mehmet söze yalan mı kattım
Dalları kereste hep ihraç ettim
Şiflerinden koca bir gemi çattım
Üç günde okyanus aşdım duydun mu
Âşık Kara Mehmet (Artun 1999: 209-224).

4. Karagücük Eşşegim

Kınamayın dostlar derdim çok büyük
Öldü benim karagücük eşşegim
Karada taksiydi denizde kayık
Öldü benim karagücük eşşegim
Bazen oynar güldürürdü herkesi
Çok bağırır kesilmezdi nefesi
Yüz kilometreden gelirdi sesi
Öldü benim karagücük eşşegim
Kayıp olsa yana yana arardım
Her kimi görsem ona sorardım
Beşli köten takar tarla sürerdim
Öldü benim karagücük eşşegim
Bağlasam sökerdi çamın kökünü
Yalnız yerdi otuz dönüm ekini
Götürürdü bir trenin yükünü
Öldü benim karagücük eşşegim
Yola sürsem hep giderdi harınan
Çalışırdı yağmurunan karınan
Değişmezdim yedi tane tırınan
Öldü benim karagücük eşşegim
Hep onu aradı kira taşıdan
Aşağı binmezdi altmış kişiden
Beş altun madalya aldı koşudan
Öldü benim karagücük eşşegim
Kara Mehmet ondan yüzüm gülmedi
Üç aydır ağlarım hâlim kalmadı
Yüz baytar getirdim çare bulmadı
Öldü benim karagücük eşşegim
Âşık Kara Mehmet (Artun 1999: 209-224).

5. Hızlı Gençliğim

Gene eski günler aklıma düştü
Nerde kaldı benim hızlı gençliğim

Bir şey anlamadım ne çabuk geçti
Nerde kaldı benim hızlı gençliğim
Adın ney deseler bilmez şaşardım
Koşu yapsak en arkada koşardım
Ata binsem ilk adımda düşerdim
Nerde kaldı benim hızlı gençliğim
Hele çok korkardım yağmur yağmadan
Evden çıkamazdım güneş doğmadan
Sabah kalkamazdım anam dövmeden
Nerde kaldı benim hızlı gençliğim
Uzaklaşmaz hep yakında gezerdim
Güçlü idim domatesi ezerdim
Diz boyu göl bulsam iyi yüzerdim
Nerde kaldı benim hızlı gençliğim
Uzaklaşmaz hep yakında gezerdim
Güçlü idim domatesi ezerdim
Diz boyu göl bulsam iyi yüzerdim
Nerde kaldı benim hızlı gençliğim
Rüyamda kendimi dev gibi gördüm
Bir tenha bulursam cesurum derdim
Gördüğüme çatar çok sopa yerdim
Nerde kaldı benim hızlı gençliğim
Rüyamda kendimi dev gibi gördüm
Bir tenha bulursam cesurum derdim
Gördüğüme çatar çok sopa yerdim
Nerde kaldı benim hızlı gençliğim
Cuma gün kalkardım Pazar gün yatsam
Dokuzu yiterdi on keçi gütsem
Kuşluk kovalardı bir işe gitsem
Nerde kaldı benim hızlı gençliğim
Bitti Kara Mehmet arzum muradım
Ömrüm geldi geçti neye yaradım
Geri gelmez o günleri aradım
Nerde kaldı benim hızlı gençliğim
Âşık Kara Mehmet (Artun 1999: 209-224).

6. Duydun mu?

Kel Ali'nin dört boynuzlu danası
Kanatlanmış göğe uçtu duydun mu?
Çift sürerken Halime'nin ninesi
Heybesinden öküz düştü, duydun mu?

Yumurtlamış horozların tümüsü
Suya düşmüş tavukların namusu
Erzurum'dan gelen peynir gemisi
Ankara'dan öte geçti, duydun mu?
Üvez uçtu yer oynadı yerinden
Salyangozlar buz bağlamış terinden
Fırın yaptık Erciyes'in karından
Kayseri'ye ekmek pişti duydun mu?
Hacım çok mu bu yalanın gerisi
Bir kovan bal yapmış yaban arısı
Şaşı İbiş'in gözü ama karısı
On çuval pirinci seçti duydun mu?
Âşık Hacı Karakılçık (Artun, 1999: 209-224).

7. Memiş Emmi

Bizim köyün meteliksiz Memiş'i
Yoksulluktan yiyemezdi yemişi
Kader ile ters giderdi her işi
Adamcağız çekti çekti ölmedi
Duttan düştü bel kemiği kırıldı
Gafatası yedi yerden yarıldı
Sınıkçılar geldi tek tek sarıldı
Memiş gene çekti çekti ölmedi
Kanser oldu Ankara'ya saldılar
Ölür diye ağıtını çaldılar
Böbrek ile ciğerini aldılar
Memiş gene çekti çekti ölmedi
Yazın karpuz yüklü kamyondan düştü
Tekerin ikisi üstünden geçti
Bir gün ilaç diye DDT içti
Memiş Emmi, kustu kustu ölmedi
İt daladı kırk gün yaptılar aşı
Sanırsın Azrail bunun kardaşı
Üstüne devrildi değirmen taşı
Bizim Memiş çekti çekti ölmedi
Hacım Memiş'ini dile getirdi
Ecel bir gün vadesini yetirdi
Bir gün nezle geldi aldı götürdü
Vay Memiş'im çeke çeke zor öldü
Âşık Hacı Karakılçık (Artun 1999: 209-224).

8. Yalanlama

Ne acayip bir mucize
Sinek fili yuttu yedi
Belki yalan gelir size
Koyun kurdu yuttu yedi
Bir mahluk çaresiz kaldı
Sıçradı karaya daldı
Balık bağdan üzüm çaldı
Denizde kuruttu yedi
Bu bal sabrımı taşırdı
Söyledim millet şaşırdı
Karınca uçak düşürdü
Toprakta çürüttü yedi
Kemal hocam zır bekârdı
Dört devrim teşbih çekerdi
Altmış bire af çıkardı
Orucu eritti yedi
Âşık Ali Kemal Yiğit (Artun 1999: 209-224).

9. Âşık Kara Mehmet - Âşık Şıhlıoğlu Atışmalı Yalanlama

Şıhlıoğlu:

Yatsan bile gene girmez düşene
Hiç aklım ermedi bunun işine
Halat atmış Erciyes'in başına
Çeke çeke bölen gördüm ne dersin

Kara Mehmet:

Kuyruğundan tuttum bak kova kova
Öldürürüm onu ben döve döve
Altı koyun yutmuş iki de deve
Bir küçücük yılan gördüm ne dersin

Şıhlıoğlu:

Acep ne dersin ki sen bu hususta
Bir yanı atlıya bir yanı posta
Bilmem mühendisti bilmem bir usta
Karıncada plan gördüm ne dersin

Şıhlıoğlu:

Acep ne dersin ki sen bu hususta
Bir yanı atlıya bir yanı posta
Bilmem mühendisti bilmem bir usta
Karıncada plan gördüm ne dersin

Kara Mehmet:

Kara Mehmet der de değilim cahil
Caniye caniyim ehile ehil
Yalan idim ama bu kadar değil
Seni benden yalan gördüm ne dersin (Artun 2000: 33)

10. Yalanlama

Ne acayip bir mucize
Sinek fili yuttu yedi
Belki yalan gelir size
Koyun kurdu yuttu yedi
Bir mahluk çaresiz kaldı
Sıçradı karaya daldı
Balık bağdan üzüm çaldı
Denizde kuruttu yedi
Bu bal sabrımı taşırdı
Söyledim millet şaşırdı
Karınca uçak düşürdü
Toprakta çürüttü yedi
Kemal hocam zır bekârdı
Dört devrim teşbihçe
Altmış bire af çıkardı
Orucu eritti yedi (K.9)
Âşık Ali Kemal Yiğit

Kaynaklar

ALANGU, Tahir (1943), *Çalgılı Kahvelerdeki Külhanbey Edebiyatı ve Numuneleri*, Ali İhsan Basımevi, İstanbul.

ALBAYRAK, Nurettin (2004), *Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Leyla ile Mecnun Yayınları, İstanbul.

ALPTEKİN, Ali Berat (1993), *Âşık Hacı Karakılçık Hayatı, Sanatı ve Şiirlerinden Örnekler*, Kültür Ofset Basımevi, Antakya.

APAYDIN, Mustafa (1993), *Türk Hiciv Edebiyatında Ziya Paşa*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Adana.

ARI, Bülent (1998), *Adana'da Geçmişten Bugüne Âşıklık Geleneği, (Karacaoğlan-1966)*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Adana.

ARTUN, Erman (1991), "Çukurova Âşıklık Geleneğinde Mizah", *Folklor/ Edebiyat*, S 17, s. 209-224.

ARTUN, Erman (1995), "Karacaoğlan Şiirinin Kültür Kaynakları", *Anayurttan Atayurda Türk Dünyası*, C 2, S 7, Ankara.

ARTUN, Erman (1996), *Günümüzde Adana Âşıklık Geleneği (1966-1996) ve Âşık Feymani*, Adana Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, Adana.

ARTUN, Erman (1997), "Adana Âşıklık Geleneğinde Karacaoğlan Çığırma", *İçel Kültürü*, S 54.

ARTUN, Erman (1997), "Günümüz Adana Âdana Âşıklık Geleneği ve Aşık Fasılları", *5. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, C I, Ankara.

ARTUN, Erman (2000), "Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı Terimleri Üzerine Bir Deneme", *Halk Kültürü Araştırmaları 1*, Adana.

ARTUN, Erman (2001), *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara.

ARTUN, Erman (2013), *Çukurova Halk Kültüründe Mizah*, Karahan Yayınları, Adana.

BALİ, Muhan (1975), "Âşık Karşılaşmaları-Atışmalar", *Türk Folkloru Araştırmaları*, C 16, No: 314.

BAYAM, Mustafa (2003), *Âşık Avşar Musa (Hayatı-Şiirleri)*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Adana.

BERGSON (1945), *Gülme (Le Rire)*, çev.: Mustafa S. Tunç, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.

BORATAV, Pertev Naili (1942), *Halk Edebiyatı Dersleri I*, Ankara.

BORATAV, Pertev Naili (1982), "Halk Dilinde Hiciv ve Mizah", *Folklor ve Edebiyat 2*, Adam Yayınları, İstanbul.

BORATAV, Pertev Naili (1983), "Güney Şairleri", *Folklor ve Edebiyat 2*, İstanbul.

ÇOBANOĞLU, Özkul (1996), *Âşık Tarzı Şiir Geleneği İçinde Destan Türü Monografisi*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Bilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara.

ÇOBANOĞLU, Özkul (1998), "Elektronik Kültür Ortamı Bağlamında Adana Âşıklık Geleneği Üzerine Tespitler", *Adana Valiliği ve Çukurova Üniversitesi Cumhuriyet'in 75. Yılında III. Uluslar arası Çukurova Halk Kültürü Bilgi Şöleni (Sempozyumu)*, 28 Kasım-2 Aralık 1998, Adana.

DOKUZOĞLU, Ahmet (2000), *Çukurova'dan Fıkralar*, Medyasan Matbaacılık, Adana.

DÜZGÜN, Dilaver (1998), "Erzurum'da Âşık Kahvesi Geleneği", *Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*, Ankara, s. 205-224.

DÜZGÜN, Dilaver (2004), "Âşık Edebiyatı", *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Editör: M. Öcal Oğuz, Grafiker Yayınları, Ankara, s. 169-202.

ELÇİN, Şükrü (1981), *Halk Edebiyatına Giriş*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

GÜNAY, Turgut (1976) "Türk Halk Şiirinde İlk Deyişme (Müşâare) Örnekleri", *Uluslararası Folklor ve Halk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri (27-29 Ekim 1975 Konya)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

GÜNAY, Umay (1980), "Âşık Tarzı Edebiyatı Hakkında Düşünceler", *Mehmet Kaplan İçin*, Türk Kültürü Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Ankara.

GÜNAY, Umay (1992), *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

GÜNAY, Umay (1993), "17. Yüzyıl Saz Şairi Karacaoğlan'la İlgili Bir Değerlendirme 2", *Uluslararası Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*, Adana.

GÜVENÇ, Ahmet Özgür, (2014), *Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Mizahi Destanlar*, Gece Kitaplığı, Ankara.

KAYA, Doğan (1994), *Sivas'ta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsati*, Sivas.

KAYA, Doğan (2000), *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat (1915/1330), "Âşık Tarzının Menşei ve Tekâmülü", *Millî Tetebbular Mecmuası*, III, IV: 5-48.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat (1916/1331), "Türk Edebiyatının Menşei", *Millî Tetebbular Mecmuası*, IV, 4.3.133.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat (1935), Abdallar, *Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi*, İstanbul.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat (1962), *Türk Saz Şairleri*, Güven Basımevi, Ankara.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat (1966), *Edebiyat Araştırmaları I*, Ankara.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat (1989), "Türk Edebiyatının Menşei", *Edebiyat Araştırmaları I*, Ötüken Yay., İstanbul.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat (1989), "Türklerde İlk Şiirler ve Şairler", *Edebiyat Araştırmaları I*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

LEVENT, Agah Sırrı (1997), "Divan Edebiyatında Gülmece ve Yergi" *TDAY Belleten 1970*, TDK Ankara.

MENGİ, Mine (1996), "Divan Şiirinde Yergi Amaçlı Söz Sanatları" *Gölpınarlı Hatıra Sayısı,* Published at the Department of Near Eastern, Languages and Cıvılazıons, Harvard.

OĞUZ, M. Öcal (1990a), "Âşık Makamları Üzerine Bir Değerlendirme", *Millî Folklor*, C I, S 7.

ÖNGÖREN, Ferit (1983), *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

ÖZARSLAN, Metin (2001), *Erzurum Âşıklık Geleneği*, Akçağ Yayınları, Ankara.

ÖZBEK, Mehmet (1987), "Türk Halk Müziğinde 'Ayak' Tabirinin Yanlış Kullanımı Üzerine", *IV. Milletlerarası Folklor Kongresi Bildirileri (III. Cilt Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ÖZDER, M. Adil (1965), *Doğu İllerimizde Âşık Karşılaşmaları*, Emek Basımevi, Bursa.

PALA, İskender (1988), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yay., Ankara.

PALA, İskender (1999), *Güldeste*, Akçağ Yayınları, Ankara.

SAKAOĞLU, Saim (1989), "Türk Saz Şiiri", *Türk Dili Dergisi (Halk Şiiri Özel Sayısı)*, Ocak-Haziran, s. 445-450.

ŞENEL, Süleyman (1997), "Türk Halk Müziğinde "Beste", "Makam" ve "Ayak" Terimleri Üzerine", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi (Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyonu) Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Thema Larausse (1994), C 6, İstanbul.

TUĞLACI, Pars (1972), *Okyanus Ansiklopedik Sözlük*, C 5, Pars Yayınları, İstanbul.

EDEBİYATIMIZDA MİZAH VE HİCİV UNSURU OLARAK KEDİ VE KÂNÎ İLE NAMIK KEMAL'İN HİRRE-NÂME'Sİ

Abdulmuttalip İPEK[*]

Giriş

Tarih boyunca hayatın her aşamasında var olan hayvanlar, insanoğlunun en yakın dostu olmakla kalmamış; bilgi, sosyal hayat, kültür, inanç ve ibadetle alakalı pek çok fonksiyonu yerine getirmişlerdir. İlk çağlarda bir ibadet vasıtası olarak görülen "*hayvanlarla ilgili dinî inançların tarih öncesi devirlerden beri var olduğu bilinmektedir; özellikle tabiatüstü güç taşıdıklarına ilişkin inançlar, Neolitik dönem öncesinde insanlarla aralarında geçen mücadelenin başlangıcına kadar çıkarılabilir. Tarih öncesi dönemlerdeki avlanmaya dayalı yaşama biçiminde insanların hayvanları yakından tanımaları bu konudaki dinî inançların gelişmesine katkıda bulunmuştur*" (Demirci 1998: 81). Sözlü kültürün hâkim olduğu destanlar döneminden ilk yazılı metinlere ve oradan günümüz edebiyat ve kültür ürünlerine gelinceye dek tarihin her döneminde yer edindiği gözlenen hayvanlar İslam öncesi devirlerde[1] inanç merkezli olarak birer kült kabul edilirken İslamiyet sonrası dönemlerde ise kimi zaman mizah kimi zaman hiciv ve bazen de beşeri hislerin ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadırlar. *Kelile ve Dimne* yahut *La Fontaine Masalları* gibi siyasi ve ahlaki öğütleri ihtiva eden eserlerde duygu ve düşüncelerin hayvanların ağzından ifade edilmesi, insanoğlu gibi can taşıyan ve bu nedenle de canlı manasında genel bir isimlendirme ile "hayvan" ismi verilmiş olan bu varlıkların hayatın her alanında insan ile iç içe olduğunu göstermektedir.

---

[*] Yrd. Doç. Dr., Aksaray Üniversitesi Sabire Yazıcı Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / abdulmuttalipipek@hotmail.com

[1] Hayvanların İslam öncesi ve sonrası dönemlerdeki değerlendirmeleri ve edebiyatta kullanımları için bk.: "Hayvan" mad. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara, C 17, s. 81-102. Ayrıca bk. Oğuz Tekin, "Eskiçağdan Ortaçağa Kedi/Bir Zamanlar Tanrıydılar", *Toplumsal Tarih Dergisi*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, Mart 2004, S 123, s. 56-63.

Bu canlı türlerinden biri de insanın en yakın dostlarından olan kedilerdir. Kedilerin değişik milletlerin tarihinde geçirmiş olduğu maceraya dikkat çeken Veteriner Ord. Prof. Samuel Aysoy kedinin tarihteki yeri ile ilgili olarak şunları söyler: *"Kediler tarihte birçok maceralar geçirmişler, birçok iyi ve fena günler görmüşlerdir. Bazı milletlere mabut, bazılarına mürşit bazı krallara nedim, bazı ediplere ve şairlere ilham kaynağı, dost, bazı siyasilere mesai arkadaşı olmuştur. İnsanoğlunun ahlâk, vicdan ve düşüncelerine zaman zaman ârız olan buhran ve sapıtma nöbetlerinin tesiri altında bir zamanlar çok sevdiği ve tapındığı bu mahlûka engizisyon mezalimine taş çıkartacak derecede müthiş işkence ve fecyii tatbik etmekten çekinmemiştir. Bazı batıl itikatlara bağlanan insanoğlunun orta çağda hayvanları hareketlerinden mesul sayarak sürü sürü mahkemelere sevk ettiği ve muhtelif cezalarla hatta idam cezasına çarptığını tarih kaydetmektedir."* (Aysoy 1954: 40).

Eski çağ toplumlarından günümüze gelinceye kadar kedinin bu denli önemli sayılması hatta kutsal addedilmesinin bazı sebepleri vardır: *"1. Salgın hastalıkları taşıyan ve tahıl ambarlarına zarar veren fare ve sıçan gibi kemirgenler ile yılanlar ve böcekler için önemli bir silahtır. 2. Doğuştan var olan avlanma hünerleri. 3. Yavruları uğruna kendi canlarını feda etmeleri. 4. Etkili gece görüşü (insana göre altı kat fazla). 5. Uzun mesafelere yolculuk ettikten sonra (bazen 100 km.'den fazla), başladıkları noktaya geri dönebilmeleri, 6. Nem ve hava basıncındaki değişiklikleri hissedebilmeleri, 7. Sarsıntıdan önce sergiledikleri davranışla depremi önceden sezmeleri."* (Tekin 2004: 57).

"*Altaylarda Pazırık kurganlarında (M.Ö. 3-1 yy.) bulunan at koşum takımı süslerinde kedi veya kedi başı heykelciklerinin bulunması bu hayvanın Türklerde erken devirlerden itibaren önem taşıdığını gösterir.*" (Çoruhlu 2010: 171). Sonraki dönemlerde ise kedinin, mit ve inanç merkezli kullanımlarının dışında edebî metinlerde sembolik bir unsur olarak işlendiği görülmektedir. *Kelile ve Dimne*'de[2] "açgözlülüğün", "hilekârlığın" ve "ezelî düşmanlığın" sembolik anlatımı olarak karşımıza çıkan kedi; Şeyh Sâdî'nin *Bostan*'ında "kanaat" (Bilge 1980: 217-218) ve "nasihat" (Bilge 1980: 291-292) maksatlı, Eflâkî'nin *Menâkıbü'l-Ârifîn*'inde de (Yazıcı 1973: 52) "sezgilerinin güçlü olması ve sadakati" yönüyle yer alır. Nev'i-zâde Atâyî'nin *Hamse*'sinde (Kortantamer 1997: 226) ise Osmanlı'yı sürekli arkasından hançerlemeye çalışmasından ötürü ziyankâr bir kediye teşbih edilen Karamanoğlu, "güvensizliğin" sembolü olarak karşımıza çıkar. Zikredilen eserler, kedinin edebî metinlerdeki kullanımlarına ilişkin örneklerden sadece birkaçı olup sayıyı ve örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bunun dışında kedi, dilimizdeki pek çok atasözü ve de-

[2] Hint hükümdarı Debşelem Şah için yazılmış bir hikmet kitabı olan *Kelile ve Dimne*'de kedi, iki hikâyede "açgözlülüğün", bir hikâyede ise "güvensizlik ve ezelî düşmanlığın" sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır.

yimde de yaşamaktadır. *Divanü Lügat-it Türk*'te "küvük çetük" (Atalay 1998: 388 / C I) ve "muş" (Atalay 1999: 127 / C III) şeklinde yer alan kelime iki atasözünde[3] geçtiği gibi günümüzde kedi ile alakalı atasözleri ve deyimlerin sayısı çoğalmış, bu canlı türünün kendine özgü bir sözlüğü oluşmuştur.[4]

Bu bildiride, İslam öncesi ve İslami toplumlarda inanç, mit, sembol gibi çeşitli yönleriyle karşımıza çıkan "kedi"nin, 18. yy. divan şairlerinden Tokatlı Ebûbekir Kânî'nin "Münşeât"ı ile Tanzimat Devri'nin en önemli sanat, düşünce ve siyaset adamlarından Namık Kemal'in "Kedi Mersiyesi"nde bir mizah ve hiciv unsuru olarak nasıl işlendiği incelenecektir.

Kânî ve Hirre-nâme'si

XVIII. yüzyılda özellikle nesir türündeki eserleriyle ön plana çıkmış olan ve Bükreş'te iken sevdiği bir kızın kendisinden Hristiyan olmasını istemesi üzerine söylediği "Kırk yıllık Kânî olur mu Yani" sözüyle hafızalarda yer edinen Kânî, zarif ve hoşsohbet oluşu, güçlü bir mizah ustası olması gibi yönleriyle edebiyat tarihimizde şöhret kazanmıştır. (Kayaalp 2001: 306). *Dîvân*'ı dâhil olmak üzere bütün eserlerinde nükte, hezel ve hicvin hâkim olduğu Kânî'nin "*en ciddî yazılarında, meselâ naatlarında dahi dayanamayıp hemen mizaha kaçtığı görülür.*" (Eliaçık 1999: 550). Münşeât'ında yer alan ve onun en tanınmış üç mektubundan[5] biri olan Hirre-nâme, kedinin ağzından sahibine mizahi bir üslupla yazılmış bir arzuhâldir. Mektup, üslup açısından o dönemdeki resmî yazışma üslubu dikkate alınarak yazılmıştır. Osmanlı döneminde Arap ve Fars edebiyatı örnek alınarak yazılmış mektuplarda mektubun yazıldığı makama ve kişiye göre değişen birtakım şekil ve muhteva özellikleri vardı. *"Mektuplar işlediği konulara göre; tehniyetnâme (tebrik etmek), tebriknâme (kutlama), takriz (bir eseri övme yazısı), taziyetnâme (başsağlığı), arzıhal (dilekçe), niyâznâme (büyüklerden dilek dileme), müzekkere (resmî dairelerden bir diğerine bir işle ilgili olarak yazılan yazı), teşekkürnâme, dâvetnâme, cevapnâme gibi çeşitlere ayrılmıştı."* (Ersoylu 1986: 232). Bu bildirinin konusu olan Kânî'nin mektubu ise arzuhâl türünde olup mizah içerikli olmak-

---

3 bk. Besim Atalay, *Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1998, C II, s. 105 ve C IV, s. 267.

4 Çeşitli sözlüklerin taranmasıyla kediye ilişkin deyim ve sözlerin bir araya getirilmiş olduğu bir çalışma için bk. Yücel Dağlı, "Kedi Sözlüğü", *Toplumsal Tarih Dergisi*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, Mart 2004, S 123, s. 96-99. Ayrıca bk. Adem Balaban vd., "Türkçe Deyim ve Atasözleri Perspektifinden Evcil Hayvan İsimlerinin Türk Kültürüne Yansıması", *4. Uluslararası Dil ve Edebiyat Konferansı (Şemseddin Sami Hatırasına) Bildiri Kitabı*, Arnavutluk 2016, s. 292.

5 Diğer iki mektuptan biri uykuya düşkün bir dostuna yazdığı, baş ile ilgili atasözleri ve deyimlerin de yer aldığı süslü nesir tarzındaki mektubu, diğeri ise Yeğen Mehmed Paşa'ya yazmış olduğu döneminin sanat anlayışını tenkit eden mektubudur.

la birlikte kullandığı dil ve üslup resmîdir. Osmanlı'da münşilerin yazdıkları mektuplarla diğer nesirlerin yer aldığı münşeat mecmuaları incelendiğinde mektuplarda *"elkâb, ibtidâ (ser-nâme), tahallüs, talep, intihâ, duâ ve imza gibi bölümler karşımıza çıkmaktadır."* (Derdiyok 1999: 733). Münşiyane üslupla yazılmış mektuplardaki bu bölümlere uygun olarak kaleme alınmış olan Kânî'nin Hirre-nâme'sinin metni şöyledir:

"Devletlü inâyetlü veliyy-i ni'met-i bî-minnetüm sultânum hazretleri,

Evzâ'-ı şütür-gürbe-i rûzgârdan masûn ve mânend-i Ebî Hüreyre sâha-i devlet-serâları benât-ı cins-i lâzimü'l-ünsümüz ile meşhûn olmak da'vâtı ma'rûz-ı icâbet-hâne-i bî-çûn kılındukdan sonra 'arz-ı hâl-i hüreyre-i nâkisatü'l-'ukûl ve niyâz-nâme-i cârîye-i garîbetü'n-nukûlları oldur ki henûz mart hulûl itmeden ve benât-ı mahallemizden birisi perde-bîrûnluk vâdîlerine gitmeden bu cârîyeleri mu'zamât-ı eczâ-yı kelimât ve eşher-i müsta'melât-ı hurûf-ı lugâtımızdan olan harf-i vâvın mahrecini kurrâ'-i beldemiz olan Tekir nâm ve Vânî mahlas bir gürbe-i cesîmü'l-hilkadan tashîh ve tahsîl ve nağme-i mav mav-ı tûfân-efzâyı meşk ve ta'lîm eylemek sevdâsına teba'iyyet ve basbayâğı mart ve kabak mevsimleri iktizâ iden harekâtı esnâ'-ı şitâda îkâ itmek dâ'iyesiyle şakk-ı perde-i 'ismet itmiş idüm. Lâkin nâ-be-hengâm hareket birle bîhûde halkın bacaların yıkub ve tamdan tama sıçrayarak kiremidlerin döküb niçe tiryâkiyânın keyiflerin tebâh ve niçe derd-mendânı mahrûm-ı hâb-ı şebângâh eyledigüme mükâfâten ve husûsiyle gürbe-i yabânî gibi efendümden izinsiz ta'lîm ve ta'allüm ve tecvîd üzre tekellüm belki te'âtî ve te'âmül ve tevâlüd ve tenâsül derdine düşdigüme mücâzâten birkaç kerre rüsvâ-yı 'âmm olmak derecelerine vâsıl ve hırka-i mâder-zâd-ı kâleb-i nâ-tüvânım olan postîn-i hoş-nakş-ı peleng-nişânum 'ilâve-i tahta-i ferve-i vaşak olmak mehlekelerine müşârif oldukdan sonra kadr-i ni'met ve 'ismeti ihsâs ve ez-cân u dil taleb-i ilf ü istînâs itmege başladum. Lâkin efendüm hazretleri dahi kedi ne budu ne meseli misdâkınca kendi cinsüme nisbetle cesîm görinen cerîme-i sâbıkamı 'afv ve kemâ fi'l-evvel zîr-i lihâf-ı 'ismet ve sâye-i ezyâl-i inâyetlerinde mahmî buyurılmama 'alâmet olmağ içün bâlâ-yı 'arz-ı hâlüm hubbü'l-hirreti mine'l-îmân 'unvânıyla tevşîh buyurub mübtelâ oldığum mehâfât-ı hâ'ileden âzâd ve rütbe-i âcizânemi reşk-fermâ-yı gürbe-i zebâd buyurmaları bâbında emr ü fermân efendümündür."[6]

Min cârîyetikümü'l-kadîme
Tekir binti Pamuk

---

[6] Kânî, *Münşeât*, Milli Kütüphane, Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu, Ankara, Arşiv No: 06 Hk 418/1, 81a-82a.

Mektubun Mealen Günümüz Türkçesine Çevirisi:

Lütuf ve ihsan sahibi minnetsiz velinimetim sultanım hazretleri[7]

Zamanın karmakarışık, çirkin hâllerinin devlethanenizden uzak olmasını ve o yüce makamların Ebu Hüreyre gibi ünsiyet edeceğimiz güzel kızlarla dolmasını varlığından sual olunmayan Allah'ın dualara icabet ettiği o yüce makama arz ettikten sonra, aklı kıt ve tuhaf hikâyesi olan kedi cariyeciğinizin sizden arzuhâli şudur:

Henüz mart ayı girmeden ve mahallemizin kızlarından hiçbiri namus perdesini yırtma (hayâsızlık) yoluna düşmeden bu cariyeniz, lügatimizdeki harflerin en meşhuru ve kelimelerin en mühimlerinden olan vav harfinin mahrecini (bu harfi boğazdan çıkarma usulünü) beldemizin karilerinden olan Tekir adlı ve Vânî mahlaslı iri yapılı bir kediden tahsil ederek geliştirmek ve ortalığı birbirine katan mav mav nağmesini öğrenmek sevdasına düştüm ve âdet olduğu üzere mart ayında, kabak mevsiminde yapılması gereken hareketleri (işleri) kış mevsiminde yapmak hevesi ve heyecanıyla ahlak (edep) perdesini yırtmış idim. Ancak zamansız (uygunsuz) hareket ederek boşu boşuna halkın bacalarını yıkıp damdan dama atlayarak kiremitlerini döküp nice tiryakilerin keyfini bozmamın ve nice dertlileri gece uykusundan mahrum bırakmamın bir karşılığı (cezası) olarak özellikle de yabani bir kedi gibi efendimden izinsiz surette düzgün (etkili ve güzel) konuşmayı öğrenme, alışverişte bulunma ve üreme derdine düşmenin cezası olarak birkaç kez ele güne rezil rüsva oldum ve güçsüz bedenimin anadan doğma hırkası olan kaplan postu gibi hoş nakışlı derim, vaşak kürkü gibi olma tehlikesiyle karşılaştı ancak sonunda nimet ve namusun (iffetin) değerini anlayıp can ve gönülden ülfet ve ünsiyet etmeyi (alışıp kaynaşmayı) arzu eder oldum.

Fakat efendim hazretlerinin de 'kedi ne budu ne' sözü ölçütünce cinsime göre büyük görünen eski suçumun bağışlandığına ve eskiden olduğu gibi (efendimin) güzel ahlak perdesi altında, lütuf eteklerinin gölgesinde himaye buyrulmama bir alamet olarak arzuhâlimin üstünü 'kedi sevgisi imandandır' sözüyle süsleyerek müptela olduğum büyük korkulardan beni kurtarması ve âciz derecemi misk kedisinin kıskanacağı dereceye yükseltmesi hususunda emir ve ferman efendimizindir.

Eskiden beri cariyeniz olan
Tekir kızı Pamuk

---

7 Bu ifade yazılan makama ve kişiye göre kimi değişiklikler göstermekle birlikte Osmanlıdaki resmî mektuplarda kullanılan ve "elkâb" adı verilen mektup bölümünde, genellikle unvan ve büyüklük derecesi bildiren kalıplaşmış sözlerdendir. "Devletlü inâyetlü" tabiri hususen dârüssaâde ağaları (sarayın kızlar ağası) hakkında kullanılan elkap olup çoğunlukla isimlerden sonra bir "ağa hazretleri" ilave edilirdi. Bu hususta bk. Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1983, C I, s.438.

Kânî'nin bu arzuhâli özetle, efendisinden izinsiz olarak Vânî mahlaslı Tekir adında bir başka kediden güzel konuşma öğrenmek isteyen bir kediciğin flört etme ve üreme sevdasına düşerek edep perdesini yırtıp halkın bacalarını yıkıp kiremitlerini döktüğünü, pek çok kimseyi bizar etmenin cezası olarak ise kaplan gibi olan anadan doğma derisinin zarar görerek ve incelip sertleşerek bir vaşak kürküne döndüğünü ve sonunda yapmış olduğu hatayı anlayarak pişmanlığını ifade etmek üzere efendisinden af dilemesini anlatan bir mektuptur. Kullanılan dil ve üsluba bakıldığında, dilin Osmanlı dönemi mektuplarındaki secili ve kafiyeli anlatımın hâkim olduğu ve ahengi sağlamak maksadıyla müteradif kelimelerin sıkça kullanıldığı süslü bir nesirle ve münşeat tarzında kaleme alındığı görülmektedir. Klasik Türk edebiyatı şiir ağırlıklı olması dolayısıyla mizahi unsurlar çoğunlukla şiir formunda dile getirilmiştir. Bununla birlikte çeşitli biçimlerde ve geniş bir konu yelpazesinde kaleme alınmış mizahi eserler de mevcuttur.[8] Ebubekir Kânî Efendi'nin bu mektubu da mizah/hezl[9] türündedir. Kullanılan dil oldukça ağdalı olmasına karşılık işlenilen konu son derece basittir.

Namık Kemal ve Kedi Mersiyesi

XIX. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Namık Kemal, Tanzimat döneminin ilk kuşak sanatçılarından olup Türk edebiyatında ve düşünce dünyasında büyük etkiler bırakmış şair, yazar, gazeteci, idareci gibi pek çok vasfı olan bir şahsiyettir. "Vatan şairi" veya "hürriyet şairi" diye de anılan Namık Kemal, Tanzimat Fermanı (3 Kasım 1839) ile belgelenen yeni dünya düzeninin ve değişen paradigmanın edebiyat ve siyaset arenasındaki en önemli aktörlerindendir. Bir taraftan şiir, roman, tiyatro, biyografi, tarih, tenkit gibi alanlarda kaleme aldığı eserlerle edebiyat mecrasına kalemiyle yön verirken öte taraftan Tanzimat'ın getirmiş olduğu düşünce dünyasının etkisinde kalarak fikirleriyle de o dönem toplumunun düşünce yapısını etkilemiş bir isimdir. Kemal, o dönemde vatan topraklarının içerisinde bulunduğu kötü durumu millete haykırmak, halkı uyarmak ve halkın hislerine tercüman olmak mak-

---

8 Bu konuda bk. İskender Pala, "Mizah (Divan Edebiyatı)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Ankara, C 30, s. 208.

9 Mizahla birlikte hemen daima bir arada zikredilen "hiciv" ve "hezl" terimleri bazen aynı anlamları bazen de farklı anlamları ifade eden üç kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu üç kavramın sınırlarını belirlemenin bir hayli güç olduğunu belirten Hasan Çiftçi, Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında bu üç terim arasında kesin çizgilerle bir sınır çizmek mümkün olmamakla birlikte yine de her birinin kendine has bazı özellikleri olduğunu söyleyerek mizah ve alayın temelinde toplumsal ve siyasal yaşamda ortaya çıkan aksaklıkları tespit edip ortadan kaldırmak, hatalı insanları kendi hatalarının farkına vardırarak onları bertaraf etmeye kanalize etmek olduğunu belirtir. Bu konuda bk.: Hasan Çiftçi, "Klâsik İslâm Edebiyatında Hiciv ve Mizah", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Erzurum 1998, S 10, s. 144.

sadıyla "Vatan Şarkısı", "Vatan Türküsü" veya "Vatan Mersiyesi" adlı şiirler kaleme aldığı gibi meşrutiyetin ilanı için gerekli altyapının hazırlanması, Osmanlı müesseselerinin ıslahı, demokrasi ve fikir hürriyeti, Avrupa medeniyetine ayak uydurma gibi düşüncelerden hareketle tenkidî mahiyette eserler de vücuda getirmiştir. Bir başka ifadeyle o, inandığı ve yüce bir değer (ideal) olarak gördüğü meselelere dikkat çekmek ve onları dile getirmek için her yolu denemiştir. Bu bildiride işleyeceğimiz "Kedi Mersiyesi" ise Namık Kemal'in zikredilen ideallerden uzak olarak gördüğü dönemin sadrazamı Mahmud Nedim Paşa vasfında tenkidî mahiyette yazmış olduğu bir şiirdir.

Sultan Abdülaziz saltanatında kısa süreliğine olmak üzere iki kez sadaret makamına getirilen Mahmud Nedim Paşa (1818-1883) özellikle dış politika konusunda başarılı bir yol takip edememiş, siyasi basiret ve dirayetten uzak, şahsi çıkarlarına düşkün, kavgacı, evhamlı ve ihtiraslı bir devlet adamı olması nedeniyle de Osmanlı'yı çeşitli entrikalarla yıkmaya çalışan, her fırsatta savaşa zorlayan Rusya'nın dostluğunu, İngiltere ve Fransa'nın dostluğuna tercih etmiştir.[10] Yönetim anlayışı olarak mutlak monarşiyi savunduğu için padişahın gözüne girmeyi başarmış olan Mahmud Nedim Paşa'nın basiretsiz politikası, yapmış olduğu yolsuzluklar ile birleşince bu durum diğer devlet adamları kadar meşrutiyet peşinde olan aydınlar ve halk arasında da hoşnutsuzluğa sebep olmuştur. (Akyüz 1995: 26). 1872 yılında *İbret* gazetesinin başına geçen Namık Kemal, Mahmud Nedim Paşa'nın yolsuzlukları ve dirayetsiz politikaları ile şiddetli mücadeleye başladığı için Paşa, Namık Kemal ile arkadaşlarını birer memuriyete tayin ettirerek İstanbul'dan uzaklaştırmış, bu yolla muhalefetin sesini kısmaya çalışmıştır. Fakat Mahmud Nedim Paşa'nın 31 Temmuz 1872'de sadaretten uzaklaştırılmasıyla Namık Kemal, Türk basın hayatının ilk siyasi mizah dergisi olan *Diyojen*'de "Kedi Mersiyesi" başlıklı bir şiir yayımlayarak Paşa'yı eleştirmiş, bununla da yetinmeyerek "Köpek Destanı"nı[11] yazmıştır. (Yücebaş 1976: 251). Dergi "kedi" üzerinden eleştiri oklarını fırlatmaya devam ederek 136. sayısında da "Kedi İle Fare Beyninde Bir Muhavere" başlıklı yazıyı neşretmiştir.[12]

---

[10] Öyle ki Rus taraftarlığı ve devlet yönetiminde Rusya'nın İstanbul'daki sefiri İgnatiyev'in yönlendirmeleriyle hareket etmesi sebebiyle "Nedimof" diye anıldığı kaynaklarda zikredilmektedir.

[11] *Diyojen* dergisinin 128. sayısında neşredilen "Kedi Mersiyesi" çok beğenildiğinden derginin 133. sayısında tekrar yayımlanmıştır. 132. sayıda ise Kedi Mersiyesi'ne bir nazire yayımlanmış, bu kez şiire kedi değil açgözlü bir köpek konu edilmiştir. İsimsiz olarak yayımlanan şiirin başında şu cümle yer almaktadır: *"128 numaralı nüshamızda münderic kedi mersiyesine erbâb-ı kalemden bir zâtın nazîresidir."* (*Diyojen*, 16 Ağustos 1288, No. 132, s. 2-3.)

[12] Kedi ile fare arasındaki bir konuşmayı anlatan bu yazıda da kedi sembolik olarak müstebit, açgözlü ve jurnalcilerle iş birliği yapan Mahmud Nedim Paşa'yı eleştirmek için

"İstanbul'da Teodor Kasap tarafından önceleri Fransızca ve Rumca bir mizah dergisi olarak yayımlanan Diyojen, 24 Kasım 1870'de de Türkçe olarak çıkmıştır. Dergi, başlangıçta dört sayfa olarak haftada bir defa perşembe günleri, 23. sayıdan başlayarak haftada iki kez, 148. sayıdan sonra da haftada üç kez yayımlanmıştır. Daha sonra derginin Ermenice nüshası da basılmıştır." (Çakır 2006: 163). Yayın hayatı boyunca 3 kez geçici olarak kapatılan dergi, siyasi eleştirilerini devam ettirmesi ve zaman zaman yayımlamış olduğu fıkra ve karikatürlerle toplumun ahlak anlayışını, inancını rencide etmesi, devlet adamlarına ve hükûmete göndermelerde bulunarak hükûmeti küçük düşürmesi gibi gerekçelerle ihtarnameler almış, geçici kapama, ihtar ve tembihlere uymayarak yine aynı yolda ısrar etmesi gerekçe gösterilerek Matbuat Kaleminden "Dîvân-ı Humâyûn Tercümanı Sadullah" imzasıyla gelen 10 Ocak 1983 tarihli bir tebliğ üzerine de 183. sayısından sonra derginin yayın hayatına son verilmiştir. (Kabacalı 1990: 38).

Derginin *Diyojen* başlığının altında antik çağ filozofu Diyojen ile Makedonya kralı İskender'i temsilen iki kişi, onun altında ise Diyojen'in güneşini kapatan İskender'e söylediği iddia edilen meşhur: "Gölge etme başka ihsan istemem!" sözü yer almaktadır. Teodor Kasap tarafından çizilmiş olan resimde -küçültülmüş olduğu için pek belli olmayan- bir de kedi klişesi yer almaktadır. Kedi klişesi kullanmakla gözleri şehla[13] olan Mahmud Nedim Paşa'ya da bir göndermede bulunulmuştur. (Kutay 2013: 40).

---

kullanılmıştır. (*Diyojen*, 29 Ağustos 1288, No. 136, s. 1-2.)

13 Mahmud Nedim Paşa gözden düştükten sonra Midilli'ye taşınmayı aklına koymuş, her ne kadar araları zaman zaman gerginleşmişse de o sıralar Midilli'de bulunan Namık Kemal'e bir mektup göndererek adada kendisi için bir ev tutmasını istemiş, Namık Kemal de oturduğu evin yanındaki evi paşa için kiralamıştır. Mahmud Nedim Paşa ve hanımının Midilli ziyareti esnasında, Namık Kemal'in, zevcesi Nesime Hanım'ı ağzını sıkı tutması, ne Sultan Aziz ne de Sultan Murat'tan bahsetmemesini tembihlemesi üzerine anlatacak bir şey bulamayan Nesime Hanım, Mahmud Nedim Paşa'nın eşine bahçeye yaptırmış oldukları kümesten bahsederek tavuk yetiştirdiklerini söyledikten sonra kümese hınzır ve zalim bir kedinin musallat olduğunu söylemiş Namık Kemal'in bir zamanlar kediye benzerliğinden dolayı Mahmud Nedim Paşa'dan sık sık kedi diye söz ettiğini unutmuş hatta hakkında bir mersiye yazdığını aklına bile getirmemişti. (Topuz 2014: 198).

183 sayı yayımlanan *Diyojen* dergisi, 61 sayı boyunca her sayıda yer vermiş olduğu bu resim ve onun altında yer alan Diyojen'in sözü ile basın/yayın faaliyetlerine sansür uygulayan dönemin siyasal iktidarına, yayın faaliyetlerine engel olmamak dışında hiçbir destek talep etmedikleri mesajını vermek istemiştir. Pek çok yazarın imzalı ve imzasız yazılarına yer veren dergi 128. sayısında dönemin sadrazamı Mahmud Nedim Paşa'yı tehzilen ve hicven Namık Kemal tarafından imzasız olarak kaleme alınmış "Kedi Mersiyesi"ne yer vermiştir. Mütekerrir müseddes biçiminde ve aruzun fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün vezniyle yazılmış mersiyenin başında şu cümle yer almaktadır: *"Meraklı bir beyin sevgili Pamuk kedisi bir cenkte farelerin vücuduna açtığı yaralardan gözden nihân olması üzerine söylediği mersiye-i mütehassirânedir."*

Hemen altında ise mersiyeye yer verilmiştir:

Kedimin her gece böbrekle dolardı sepeti
Yok idi nimetinin rahatının hiç adedi
Çeşm-i şehlâ nigehi fârik iken nîk ü bedi
Sardı etrâfını bin türlü adûlar türedi
Kedimi gaflet ile fare-i idbâr yedi
Buna yandı yüreğim ah kedi vah kedi

Keyfi gelse bıyığın oynatarak mırlar iken
Kızdırırsan yüzüne atlayarak hırlar iken
Kuyruğu geçse ele dırlanarak zırlar iken
Sofradan her kedinin def'ini hazırlar iken

Kedimi gaflet ile fare-i idbâr yedi
Buna yandı yüreğim ah kedi vah kedi

Kîseyi kapsa dökerdi yere hep pâreleri
Ciğere işler idi tırnağının yâreleri
Koşdurur oynar idi kukla gibi fareleri
Deliğe sokmaz idi bir gün o âvâreleri
Kedimi gaflet ile fare-i idbâr yedi
Buna yandı yüreğim ah kedi vah kedi

Ne zaman bir tarafa hışm ile saldırsa eğer
Başı kaplan kesilip kuyruğu gûyâ ejder
Hasmını yan bakışı eyler idi zîr ü zeber
Yanına uğramamıştı ebedî havf u hazer
Kedimi gaflet ile fare-i idbâr yedi
Buna yandı yüreğim ah kedi vah kedi

Ürperip tüyleri bir kerre deyince mırnav
Korkudan başlar idi lerzişe bakkalla manav
Saldırırdı adama bulmaz ise başka bir av
Yüzünü görse köpekler diyemezken hav hav
Kedimi gaflet ile fare-i idbâr yedi
Buna yandı yüreğim ah kedi vah kedi

Sokulunca yatağa kovmak ile gitmez idi
Okşamakla tokadı pençeyi fark etmez idi
Yiyecek görse gözü mırlaması bitmez idi
N'eylemezdi daha kalsaydı eğer n'etmez idi
Kedimi gaflet ile fare-i idbâr yedi
Buna yandı yüreğim ah kedi vah kedi

Etmedik yer mi kodu savleti dünyada harâb
Ne imâret ne kebapçı ne salâş u ne kasâb
Hep şaşıp kalmış iken bahtına akrân etrâb
Âkıbet eyledi devrân anı da mahv ü türâb
Kedimi gaflet ile fare-i idbâr yedi
Buna yandı yüreğim ah kedi vah kedi

Namık Kemal, doymak nedir bilmeyen bir kediye benzettiği Mahmud Nedim Paşa'nın vasfında yazmış olduğu bu manzumede, bir zamanlar rahatı yerindeyken sadaretten uzaklaştırılmasıyla etrafında düşmanlarının türediğini, tamahkârlığının, ihtiraslarının onun sonunu hazırladığını anlatmaktadır. Namık Kemal, kedinin ikiyüzlülüğünü, hırçınlığını ve açgözlülüğünü Mahmud Nedim Paşa ile özdeşleştirerek gafletinin cezasını çektiğini, önceleri kendisinden insanlar, köpekler dahi ürküp kaçarken, emrindeki memurların sürekli yerlerini değiştirmek suretiyle onların statüleriyle adeta kukla gibi oynarken[14], sadaretten uzaklaştırılması neticesinde şimdi farelere yem olduğunu söylemekte ve acınacak hâle gelen kedinin (Mahmud Nedim Paşa) ardından ah vah etmektedir. Mahmud Nedim Paşa'nın saltanat sofrasına kimseyi yaklaştırmayıp kendi menfaatleri söz konusu olduğunda başının kaplan, kuyruğunun ejder kesildiğini söyleyen Namık Kemal "Yanına uğramamıştı ebedî havf u hazer" derken esasen tariz yollu padişahtan ve sadaretten uzaklaşmak korkusuyla padişahın emirlerinin şaşmaz bir uygulayıcısı olduğunu, kovulsa dahi gitmediğini ifade etmektedir. Mersiyenin sonunda ise savleti (hücumları) etrafı kasıp kavuran Paşa'nın dönemin gazeteci, şair ve yazarlarına uyguladığı zulümden, sadaretin nimetlerinden sonuna kadar istifade ettiğinden bahseder ve o makamı hak etmeyen Paşa'nın nasıl olup da o konuma getirildiğine kendi arkadaşları ve dostları dahi şaşıp kalmışken en sonunda talihin onu da perişan ettiğini söyleyerek Paşa'ya talihin hakkını teslim etmesinden duyduğu sevinci istihza ile dile getirir.

Sonuç

Tarih öncesi (neolotik) çağlardan günümüze gelinceye değin mitolojiden dine, resimden musikiye, şiirden nesre, halk inançlarından kozmolojiye gerçek ve sembolik pek çok anlam yüklenmiş olan kedi, bir toplumun kültürel kodları mesabesinde olan atasözü ve deyimlere dahi konu olmuş ve zamanla kendine özgü literatürü/sözlüğü oluşmuş bir canlıdır.

Günümüzde, insanoğlunun tabii yaşam alanında yer alan bir canlı olmaktan öteye gitmeyen kedilerin, zikredilen bütün bu yönlerinin ortaya konması,

---

[14] Mehmed Zeki Pakalın "Son Sadrazamlar ve Başvekiller" adlı kıymetli ve uzun yazısında diğer kaynakların da teyit ettiği üzere Mahmud Nedim Paşa'nın sadarete yükselmesinin umum için musibet hükmüne geçtiğini, pek çok memurun ya azledildiğini yahut becayiş suretiyle memleket memleket dolaştırıldığını söyler: *"Mahmud Paşanın sadaret mevkiine suudu, umum için musibet hükmüne geçti. Mazulleri -arzularına muhalif olarak- taşra memuriyetlerine tayin ve İstanbuldan teb'id etti. Bunları, memur oldukları mahalle varmadan azletti. Yerlerine nasbettiklerini de becayiş suretile, memleket memleket dolaştırdı. On bir ay devam eden sadareti esnasında, birçok vali, mutasarrıf ve şair memurinin azil ve becayişinden başka beş serasker, dört bahriye, dört adliye, beş maliye nazırı, altı tophane müşiri, beş sadaret müsteşarı, altı serasker müsteşarı azil ve nasbetti."* (Pakalın, 1940: C I / 12-13)

tarih öncesi dönemlerden itibaren insanlarla birlikte yaşayan bu canlı türünün etraflıca anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. En eski metinlerden günümüze kadar manzum ve mensur pek çok eserde karşımıza çıkan kedi birer alegorik simge olarak kullanılmıştır. Hakas, Kazan, Altay ve Uygur Türklerindeki halk masal ve efsanelerinden Dede Korkut Hikâyeleri'ne, Kâşgarlı Mahmud'un *Divanü Lügat-it-Türk*'ünden Mevlana'nın *Mesnevi*'sine ve Ahmed Eflâkî'nin *Menâkıbü'l-Ârifîn*'ine; Nev'izâde Atâyî'nin hamsesinden Kânî'nin *Münşeât*'ına, Me'âlî'nin *Mersiye-i Gürbe*'sinden Tevfik Fikret'in *Rübâb-ı Şikeste*'sindeki şiirlere ve günümüzdeki daha pek çok manzum ve mensur metne kadar "yalancılık, hilekârlık, ahlaksızlık, açgözlülük, ecel, ölüm, kader, temizlik, sadakat" ve diğer sembolik özellikleriyle karşımıza çıkan kedi, Kânî'nin mensur mektubunda "mizah", Namık Kemal'in "kedi mersiyesi"nde ise bir "hiciv" unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kaynaklar

AHMET EFLÂKÎ (1973), *Âriflerin Menkıbeleri*, çev.: Tahsin YAZICI, C II, İstanbul, Hürriyet Yayınları.

AKYÜZ, Kenan (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.

ATALAY, Besim, *Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi ve Dizini*, C I-II, 1998; C III, 1999; C IV (Endeks), 1999, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

AYSOY, Samuel (1954), "Değişik Milletler Tarihlerinde Kedi", *Ankara Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*, C 1, S 3, s. 40-66.

BALABAN, Adem, Armağan SEÇKİN (2016), "Türkçe Deyim ve Atasözleri Perspektifinden Evcil Hayvan İsimlerinin Türk Kültürüne Yansıması", *4. Uluslararası Dil ve Edebiyat Konferansı (Şemseddin Sami Hatırasına) Bildiri Kitabı*, Arnavutluk, s. 272-296.

Beydeba (2000), *Kelile ve Dimne*, haz.: Sadık YALSIZUÇANLAR, İstanbul, Timaş Yayınları.

ÇAKIR, Hamza (2006), "Tarihimizin İlk Mizah Dergisi Diyojen'in Kapatma Cezalarına Yine Mizahi Yoldan Gösterdiği Tepkiler", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S 15, s. 161-172.

ÇİFTÇİ, Hasan (1998), "Klâsik İslâm Edebiyatında Hiciv ve Mizah", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S 10, s. 139-162.

ÇORUHLU, Yaşar (2010), *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

DAĞLI, Yücel (2004), "Kedi Sözlüğü", *Toplumsal Tarih Dergisi*, Mart, S 123, s. 96-99.

DEMİRCİ, Kürşat (1998), "İslâm Öncesi Din ve Toplumlarda Hayvan", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C 17, s. 81-85.

DERDİYOK, Çetin (1999), "Osmanlı Devrinde Mektup Yazma Geleneği", *Osmanlı Ansiklopedisi*, C 9, s. 731-740.

Diyojen, 16 Ağustos 1288, No. 132, s. 2-3.

Diyojen, 2 Ağustos 1288, No. 128, s. 2.

Diyojen, 29 Ağustos 1288, No. 136, s. 1-2.

Ebuzziyâ Tevfik (1308), *Nümûne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye*, İstanbul, Matbaa-i Ebuzziyâ.

ELİAÇIK, Muhittin (1999), "Tokatlı Kânî'nin Hirre-nâme Adlı Mektubu Üzerine", *Türk Dili*, S 570, s. 550-554.

ERSOYLU, Halil ve diğerleri (1986), "Mektup", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C 6, s. 231-236.

KABACALI, Alpay (1990), *Başlangıçtan Günümüze Türkiye'de Basın Sansürü*, İstanbul, Gazeteciler Cemiyeti Yayınları.

Kânî, *Münşeât*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, No: K861.

Kânî, *Münşeât*, Millî Kütüphane, Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu, Ankara, No: 06 Hk 418/1, 81a-82a.

KAYAALP, İsa (2001), "Kânî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C 24, s. 306-307.

KORTANTAMER, Tunca (1997), *Nev'î-zâde Atayî ve Hamse'si*, İzmir, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

KUTAY, Cemal (2013), *Osmanlı'da Mizah*, İstanbul, Acar Bilgi Merkezi Yayınları.

PAKALIN, M. Zeki (1940), *Son Sadrâzamlar ve Başvekiller*, C I-V, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul, s. 1-188.

PAKALIN, M. Zeki (1983), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C I-III, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 438.

Şeyh Sâdî-i Şîrazî (1980), *Bostan ve Gülistan*, çev.: Kilisli Rıfat BİLGE, İstanbul, Meral Yayınevi.

TEKİN, Oğuz (2004), "Eskiçağdan Ortaçağa Kedi Bir Zamanlar Tanrıydılar", *Toplumsal Tarih Dergisi*, Mart, S 123, s. 56-63.

TOPUZ, Hıfzı (2014), *Vatanı Sattık Bir Pula, -Namık Kemal'in Romanı-*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

YÜCEBAŞ, Hilmi (1976), *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul, Milliyet Dağıtım.

MİZAHIN HİKMETİ: TÜRK TASAVVUF EDEBİYATINDA MİZAHİ METİNLERE YAZILAN ŞERHLER

Abdülkadir DAĞLAR[*]

Giriş

Temel, bir fıkraya üç kere gülermiş: İlk gülüşü, fıkra anlatıldığında herkesle birlikte; ikinci gülüşü, fıkradaki espri kendisine açıklandığında onu açıklayan kişiyle; son gülüşü de, fıkranın öz anlamını kavradığında tek başına...

Bu durum, insan aklının halis mizahtaki espriye intikal sürecinin aşamalarına da işaret etmektedir. Şöyle ki: İlk gülüş, mizahi metnin manasına, ikinci gülüş muradına, üçüncü gülüş de mazmununa ilişkindir.

Tasavvufun akıl teorisi, insanda *akl-ı ma'âş* ve *akl-ı ma'âd* isimli iki tür *akl-ı cüz'î* bulunduğunu, *akl-ı ma'âd*ın *akl-ı ma'âş*a göre *akl-ı küllî*ye *(akl-ı evvel/akl-ı fa"âl)* daha yakın olduğunu kabul etmektedir.[1] Her meselede olduğu gibi, mizahta da sözün özünü, ruhunu kavramaya yakın olanın, *akl-ı ma'âd* olduğunu söylemek mümkündür. Yani *akl-ı ma'âş* ile ancak mana anlaşılabilirken *akl-ı ma'âd* seviyesinin artması nispetinde murat ve mazmun idrak edilebilir.

Tasavvuf geleneği dairesinde, yaratılışın ilk noktasına yönelik olarak nakledilen *"Evvelu mâ halakallâhu'l-'akl (Allâh önce aklı yarattı)."* ile *"Evvelu mâ halakallâhu rûhî (Allah önce ruhumu yarattı)."* hadisleri, *akl-ı evvel (akl-ı küllî/akl-ı fa"âl)* ile *rûh-ı Muhammedî*'yi birleştirmektedir. Bu durum, en latif varlık sayılan ruh ve akıl ile -latife olarak da ifade edilen- espri/mizah arasındaki tasavvufi ontolojik bağ daha da belirgin hâle getirmektedir.

---

[*] Öğr. Gör. Dr., Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi / abdaglar@gmail.com

[1] Yazı boyunca çok kullanılacak olan bu terimler konu ile ilgili kişilerin bilgisi dâhilinde temel niteliğindeki hususlara işaret ettiği için burada tanım ve izahına ayrıca değinilmeyecektir. Tasavvufun akıl kavramına bakışı hakkında giriş mahiyetinde bilgiler için bk. Uludağ 1989.

Mizahla ilgili kabullerden biri onun bir *üst dil* olduğudur. Bu çerçevede mizahı, *üst akl*ın ya da *dikey akl*ın dillerinden -ya da ifade araçlarından- biri olan bir *üst dil* ya da *dikey dil* olarak anlayıp kabul etmek mümkündür.[2] Tasavvuf diliyle söylenecek olursa, mizah *akl-ı ma'âd* sahibi kişilerin yani havassın kullandığı dillerden biridir. Halis şiir gibi halis mizahi kelamlar da, manaların ilk âleminden yani *akl-ı evvel*i *akl-ı ma'âd*a indirgeyen metinlerdendir. Bu durumda, bu dairede yazılan şerhleri etken ve dikey duruşlu *akl-ı ma'âd*a hitap eden mizahi kelamları, edilgen ve yatay düzlemdeki *akl-ı ma'âş*ın düzeyine indirgeyen metinler olarak değerlendirmek yerinde olacaktır.

Bu çalışmanın ana bölümlerinde, şerh geleneği dairesinde, iki mizahi türden yani *şathiye* ve *latife* türlerinden bazı metinlere yönelik olarak tasavvuf nokta-yı nazarından yapılmış Türkçe şerhlerin metinlerine temas edilecektir.

Bilindiği üzere şathiye[3], tasavvuf menşeli tasavvufi edebî bir türdür ki *"ehline helâl nâehle harâm"* sayılan söz ve şiirlere denmektedir. Latifenin edebiyat terminolojisindeki *şaka* anlamının yanında tasavvuf terminolojisindeki *"son derece ince bir mâna ifade eden, kelimelerle açıkça anlatılamayan, işaret yoluyla ehline söylenebilen, tadılarak ve yaşanarak öğrenilen bilgiler"* (Türer 2003: 110) şeklindeki anlamından hareketle tasavvufi latifeleri şathiyelerle aynı dairede değerlendirmek mümkün görünmektedir.

Edith Gülçin Ambros, Osmanlı edebiyatı geleneği dairesinde üretilen mizahi türleri bir tablo ile ayrıntılı bir şekilde sınıflandırdığı çalışmasında, *"lirizm / dini lirizm"* grubuna dâhil ettiği *"şathiye"*yi *"mizahi türler / karma mizahi türler"* sınıfına alırken, *"latife"*ye de *"öyküleme (haber) / mizahi öyküleme"* grubunda *"mizahi türler / ana mizahi türler"* sınıfında yer vermiştir. (2009: 69) Ambros, bu tasnif çalışmasında *"mizahi şerh"*i ise *"öyküleme (haber) / didaktik öyküleme"* ile *"ciddi türlerin mizahi varyantları"*nın kesişim kümesinde değerlendirmiştir. (2009: 69) Ambros'un bu sınıflandırma gayretine dair şu değerlendirmeler yapılabilir:

1. *Latife* türünün sınıflandırılması yerli yerincedir.

2. *Şathiye* türü için *tasavvufî lirizm* başlığıyla bir alt grup oluşturulabilirdi.

3. *Mizahi şerh* isimlendirmesi ile ilgili muğlaklık ise kastedilen şeyin *"mizahi metinlerin ciddi şerhi mi"*, *"ciddi metinlerin mizahi şerhi mi"* ya

---

[2] İlgili terminolojide kullanılmamakla birlikte insanda bulunan *akl-ı ma'âd*a karşılık olarak *"dikey akıl"*, *akl-ı ma'âş*a karşılık olarak da *"yatay akıl"* terimleri teklif edilebilir.

[3] Şathiye kelimesinin lügat ilmindeki yeri ve kökeni ile edebiyat terminolojisindeki karşılıklarına burada değinilmeyecektir. Bunun için bk. Kurnaz-Tatcı 2001; Uludağ 2010.

da *"mizahi metinlerin mizahi şerhi mi"* olduğunun açıkça belirtilmemiş veya açıklanmamış olmasından kaynaklanmaktadır.

Aşağıda şathiye ve latife şerhlerinden örnekleme yapılırken, konu dairesinin gayeye tahsisle daraltılması adına, *hakikat-hikmet-akıl-kelam-idrak* ilişkisine ışık tutan metinler ve şerhlerine dikkat çekilmiştir.

I. Şathiye Şerhleri

*"Şatahât"*ın *"latife, şaka, eğlence, maskaralık etme"* çerçevesinde *"hezeliyat"* anlamında da kullanılarak *"türrehat"* ve *"tammat"* kelimeleriyle de ifade edildiğini belirtmiş olan Ethem Cebecioğlu sufilerin tecrübe ettikleri özel hâl ve makamların sırlarını açıklayan (belki bir tür ifşa sayılan) bu özel sözlerin yine sufilerce şerh edildiğine işaret etmiştir. (2006: 8, 10) Süleyman Uludağ şathiyelerin genel olarak, dinin zahirî hükümlerine uymayan bir görünümde muğlaklık ve müphemlik karakteri gösterdiğini, buna karşılık dine aykırı olmadıklarını göstermek ve anlam bulanıklığını ortadan kaldırmak için bazı şathiyelere şerhler yazıldığını dile getirmiş, ardından bu şerhler hakkında şu bilgileri vermiştir:

> *"Cüneyd-i Bağdâdî'nin Şerh-i Şathiyyât-ı Ebî Yezîd-i Bistâmî'si türün ilk örneğidir. Serrâc el-Lüma'ında Cüneyd'in şerhlerine genişçe yer ayırmış, diğer bazı sûfîlerin şathiyelerini de şerhetmiştir. Muhammed b. Hüseyin es-Sülemî'nin Galatâtü's-sûfiyye ile Beyânü Zeleli'l-fukarâ', Rûzbihân-ı Baklî'nin Şerh-i Şathiyyât, Dârâ Şükûh'un Hasenâtü'l-'ârifîn, Sehlegî'nin en-Nûr min kelimâti Ebi't-Tayfûr, Abdülvehhâb eş-Şa'rânî'nin el-Feth fî te'vîli mâ sadara 'ani'l-kümmel mine'ş-şatah adlı eserleri bu türün başlıca örnekleridir."* (Uludağ 2010: 370)

Şathiye kabîlinden sayılan Türkçe metin ve manzumeler ile onların şerhlerine ait metinler ve değerlendirmeleri için Ömür Ceylan (2000) ve Cemal Kurnaz-Mustafa Tatcı (2001) tarafından yapılan çalışmalara bakılabilir. Bu makale dairesinde daha çok, tasavvufi mizahi metinlerin ve şerhlerinin, ikaz ve ihtar vasıtasıyla akla tefekkür etme özelliğini yeniden kazandırmayı amaçlayan dikkatleri örnek metinler ışığında ele alınacaktır.

Barak Baba'nın şathiye türünden sayılan Türkçe sözleri Kutbu'l-Alevî tarafından Farsça şerh edilmiş, bu şerh Abdulbâki Gölpınarlı tarafından Türkçeye tercüme edilmiştir. Bu şerhin dibacesinin baş tarafında

> "Rahman ve Rahim Allah adıyla
>
> *Sonsuz hamd, nihâyetsiz övüş, ancak o padişahadır ki, marifet âb-ı hayâtını ihlâs sahiplerinin gönüllerinin tâ içinden dillerinin kıyısına akıtmıştır. Nitekim 'Kim kırk sabah, özünü Tanrıya verirse bilgi ve hikmet kaynakları, gönlünden diline akar.' denmiştir."* (Kurnaz-Tatcı 2001: 169)

son kısmında ise

> *"Bundan sonra sevgi şarabıyla esriyenler, Tanrı tapısına ulaşanlardan Şeyh Barak'ın, Allah sırrını kutlasın, sözlerini şerh için birkaç söz yazıldı, gerçi sevgi kadehiyle coşanların sözleri, her dinleyen kişinin gönlüne uz gelmez; hayret çölünde başı dönüp dolaşanların sözlerini anlamaya her arık kişinin gücü yetmez; fakat kudreti ulu olsun, feyz ihsan eden Tanrı'dan umarım ki bu remizleri yazan ve bu defineleri anlatan, çaresizlerin en çaresizi Kutbu'l-Alevî'nin anlatış ayağını doğruluğun ana caddesinden, gerçekliğin düz yolundan saptırmaz, o yolda yürütür lutfuyla, cömertliğiyle."* (Kurnaz-Tatcı 2001: 169-170)

cümleleri yer almaktadır. Bu cümlelerden anlaşılabildiği kadarıyla, kendini Allah'a tam adayan, hayret makamına ermiş kâmil kulların gönül aynasından dillerine yansıyan halis özlü sözleri idrak edebilmek her kişiye göre değildir. Bu gibi remizli sözlerin zayıf akıl sahibi kişilere anlatılması gerekmektedir.

Barak Baba'nın *"Ulu Tangrıdın fermandın furmandın"* sözünün şerhindeki

> *"Yani söyleneni sanır mısın ki biz söylüyoruz yahut kendimizden yahut kendiliğimizden söylüyoruz. 'Ve attığın zaman sen atmadın; fakat Allah attı.' âyeti bu makama işarettir. Gerçekten onun fermanıyla söylüyoruz, ondan söylüyoruz. 'Kendi dileğinden söylemez, söylediği, ona vahyedilendir ancak.' âyeti, bu hâli açıklar. Esenlik onlara, peygamberler ve erenler, bilgiyi, vâsıtayla Tanrı'dan alırlar. Peygamberlerin vâsıtasına vahiy derler, erenlerin vâsıtasına ilham adı verilir. Buyurdu ki:* ***Fermandın*** *yani anlatılan, söylenen sözler, 'Ulu Tanrı, önce benim rûhumu yarattı.' hükmünce, bütün var olanların varlık kaynağı bulunan Peygamber'in tertemiz rûhunun emir ve izniyle anlatılmaktadır, söylenmektedir."* (Kurnaz-Tatcı 2001: 173)

açıklamalar, insanların kendilerinden çıktığını zannettikleri sözlerin, aslında Allah'tan geldiğini, âşık ve kâmil insanların -ve belki de halis şairlerin- dillerine ilham yoluyla gelen etik/estetik kelamların asıl hakiki kaynağının *Ruh-ı Muhammedî* ya da *Hakikat-ı Muhammediyye* olduğuna işaret etmektedir.

Kutbu'l-Alevî *"Tingiz tiller süt göller bal ırmaklar"* cümlesinin şerhinde söylediği

> *"Bu söz, âriflerin irfan mertebelerine ve bilginlerin, birbirinden ayrı olan bilgilerine işarettir. Bazılarının çağırış dili, ucu bucağı olmayan denize benzer âdetâ; o denizde gerçek incileri, Tanrı sırları vardır. Onlardan elde etmek için canlarıyla oynayan dalgıçlar, varlıklarını yakıp yandırmadan çekinmeyen erler gerek. (...) Bu tâifenin sözü, hakikat âlemindendir, bu yüzden her dinleyenin anlayışına uymaz, her habersiz kişinin can damağına tatlı gelmez; tatmayan bilmez, anlamaz."* (Kurnaz-Tatcı 2001: 174)

sözleriyle en temel anlaşma zeminini göstermekte, hakikat denizine dalmış insanların dillerini yine gayretleriyle aynı denize ulaşmış insanların tam olarak anlayabileceğini ima ederek tam anlaşmanın sağlanabilmesi için seviyelerin denkliğinin şart olduğunu dile getirmektedir.

Barak Baba'nın *"Her ki bu sabaknı angladı ungladı"* cümlesi

> *"Yani doğru yola, yoldaki tehlikeli yerlere, bunlardan kurtulma çarelerine dair anlattıklarımı anlayan, ayağını doğru yola basmıştır, şartlara riâyet ederse ulaşır da. Çünkü temeller korunmadıkça ulaşma mümkün değildir denmiştir. Ancak kılavuzsuz yol almak, yasak edilmiş şeylerdendir. (...) Bu yolun yolcularından ders alıp yaklaşanlar, arasına girer, onlara katılır. Nitekim 'Ve bir de ileri geçenler ki herkesi geçmişlerdir; onlardır mâbutlarına yaklaştırılanlar.' denmiştir. İşte* ***ungladı****nın mânâsı budur."* (Kurnaz-Tatcı 2001: 192-193)

sözleriyle; bu cümleden hemen sonra gelen *"Her ki anglamadı tangladı"* cümlesi ise

> *"Yani bu remizleri ve irşadı anlamayan, bilgisizlik çölünde şaşırıp kaldı, maksadından, maksûdundan uzak düştü, başı döndü. Nitekim ameli olmayan âlim, yolda uyuyup kalmış kişiye benzer, uyandı mı yola düşer gider; fakat ameli olmayan cahil, yoldan başka bir yerde uyuyup kalmış kişiye benzer, uyanınca şaşırır kalır, denmiştir."* (Kurnaz-Tatcı 2001: 169-193)

sözleriyle şerh edilmiştir. Kutbu'l-Alevî burada, hakikat yolu yolcularının mutlaka bir kâmil kılavuza ihtiyaç duyduklarını, o kılavuzların verdikleri dersleri ve söyledikleri remizli sözleri hakkıyla anlayıp uygulayanların Hakk'a ulaşabileceklerini, diğerlerinin ise yolda şaşırıp kalacaklarını, menzillerine ulaşamayacaklarını ifade etmektedir.

Türk edebiyatında çokça şerh yazılan Türkçe şiirlerin başında Yûnus Emre'nin *"Çıkdum erik dalına anda yidüm üzümi"* mısrasıyla başlayan şathiyesi gelmektedir. Niyâzî-yi Mısrî[4] bu şiirin *"Balık kavaga çıkmış zift turşusın yimege / Leglek koduk togurmış bak a şunun sözini"* beytini şöyle şerh etmiştir:

> *"Ulemâ-yı bâtın* ***balık*** *ana dir ki ilhâm tarîkıyla gönline vârid olan ma'rifetullâhdur ki deryâ-yı tevhîdde olur. O deryâ dahı fezâ-yı dil-i 'ârifde olur. Deryâ temevvüc eyledükde elbette mâhî taşra gelüp sâhilde olan 'âriflere bezl ü nisâr ider ve lezzetinden cân u dil gıdâ-yı rûhânîler hâsıl ider.* ***Kavak*** *meyvesiz boylu güzel şecerdür. Murâd da'vâ-yı ma'rifet iden zâhid-i huşkdür ki esîr-i riyâsetdür. Ehlullâh-ı 'izâmun 'ibâdât u ıstılâhâtından ba'zı kelimât ezberleyüp yanına gelen gözi baglulara ol ma'ârifî kendü hâli olmak üzre satar ve maksûdı dünyâyı ekl itmekdür.* ***Zift turşusı*** *didügi*

[4] Niyâzî-yi Mısrî'nin bu şiire yazdığı şerh Şeyh 'Alî-yi Nakşbendî tarafından özetlenmiştir. bk. Ceylan 2005: 106.

oldur ki ne kendü hazz ider ve ne dinleyenler hazz iderler. Kendü ki hazz itmez bilür ki kendü hâli degüldür. Zîrâ cândan gelmeyen ma'rifet lezzetsüzdür. (...) Ya'nî ma'rifet sözin câhil agzına alur dünyâyı yimek içün 'ârif anı görür tecâhül ider ma'ârif sözlerin şol sözlere âgâz ider ki tesettür itdügin kâmiller bilürler ***leglek koduk togurmış*** *gibi dimek olur. Ve* ***leglek****den murâd ehlullâh-ı 'izâmdur. Zîrâ leglek zâhirde ekl ü şürb ve teâmül yüzini gösterür ve zâhirde ahvâlini halka gösterür ammâ bir seferi vardur ki anı kimse bilmez ve ol seferi nereyedür. Kezâlik 'ârif-i billâh olan kâmilün zâhir hâlini halka gösterür ve halk bilür. Ammâ bâtın ahvâlini kimse bilmez ki nedür ve 'ârifün gönli ne mütâla'ada ve ne hâlde turur. Yedi kat yirleri ve 'Arş u Kürsîyi ararlarsa da 'ârif-i billâh nerede idügin bilmezler.* ***Leglek koduk togurmış*** *didügi ekseriyâ ehlullâh-ı 'izâm tesettür-i hâl ile mukayyedlerdür. Bâhusûs balıgun kavaga çıkdugın görince ziyâde tesettürde olur belki gayb kubbelerinün altında pinhân olurlar. Hâllerin setr içün câhilâne sözler söylerler ki nitekim kavak misâli olan câhiller 'ârifâne sözler söyler ki temâşâ iderler. Dâ'imâ rif'atde olan leglek câhilâne hareket idüp kendini öyle gösterür halk bana iltifât itmesün seferümden girü kalmayam diyü. Halk ise kavagun sözine inanup leglek sözine ta'n iderler. Ammâ ehl olanlar ikisinün de sözine i'timâd itmeyüp* ***bak a şunun sözini*** *diyü ta'accübâne mu'âmele iderler."* (Kurnaz-Tatcı 2001: 212-213)

Bu açıklamalar, hakikat ehli ve kelam sahibi kâmil ariflerin, varmak istedikleri son menzile giden yolda oyalayıp alıkoyabileceği endişesiyle, halkın teveccühünden kaçınmak için kendi parlak gönül aynalarını gizlediklerine, bu kendini sırlama gayreti doğrultusunda cahillere yakışan *"deli saçması"* kabîlinden remizli sözler yani şathiyeler söylediklerine işaret etmektedir. Ayrıca bu açıklamalar çerçevesinde, ariflerin, hakikatin aslını ima eden mecaz dolu bu remizli sözlerini yine ancak marifet sahibi kişilerin anlayabileceği de beyan edilmektedir.

Niyâzî-yi Mısrî *"Yûnus bir söz söyledi hiç bir söze benzemez / Erenler meclisinde bürür ma'nî yüzini"* şeklindeki makta beytinin şerhinde ise

"Hadd-i zâtında Yûnus Emre hazretlerinün bu sözi gibi bir söz selefde olan meşâyıhdan sâdır olmamışdur. Gerçi sûretâ hezliyyât ve suhriyyât ve mel'abe-yi sıbyâna benzer ammâ bâtınen 'arâyisullâh olan esrâr-ı ilâhî ve ma'ânî-yi hakkânî ebkârınun yüzlerine nâmahremden setr içün çekilmiş duvak ve nikâb gibidür. Tâ ki nâmahrem gözi görmeye ve ili irmeye." (Kurnaz-Tatcı 2001: 213)

cümleleriyle, Yûnus'un, görüntüde hezl yani mizahi alaylamaları ve çocuk tekerlemelerini andıran bu perdeli sözlerini yani şatahatını, aslında hakiki taze mana gelinlerinin yüzlerini ehil olmayan namahrem kişilerin yani gafillerin kem gözlerinden ve kem sözlerinden sakınmak için söylemiş olduğunu ifade etmektedir.

Bu noktada, şathiye özelinden hareketle, genel olarak mizahın özel ve mahrem bir üst dil olduğunu, özel ve seviyeli muhataplar için söylenip yapıldığını, göndergelerin doğrudan mahrem alıcılara gönderildiğini söylemek yerinde olacaktır.

Şerhin hatime kısmında Niyâzî-yi Mısrî bu şiir hakkında şu ifadeleri kullanır:

> *"Bu kasîde agrebü'l-garâyibdendür. Bu misillü kasîde gelmiş ve söylenmiş degüldür. Bu ancak Yûnus Emre kuddise sırruhû hazretlerine mahsûsdur."* (Kurnaz-Tatcı 2001: 213)

Bu açıklamada, *şathiye* türünden olduğuna da ima ile bu şiirin sözleri *"agrebü'l-garâyib"* (gariplerin en garibi) terkibi ile nitelendirilmiştir.

Yûnus Emre'nin *"Adım adım ilerü beş âlemden içerü"* mısrasıyla başlayan *"bir tag içinde"* redifli şathiyesini şerh eden Bursevî İsmâ'îl Hakkî, şiirin *"Gözler gibi görmedüm söz gibi söyleşmedüm / Mûsîleyin münâcât itdüm bir tag içinde"* beytinin şerhinde şu açıklamalarda bulunur:

> *"Ya'nî benüm dost-ı hakîkîye mülâkâtum zâhir gözler ile görmek ve lisân-ı hissî sözler ile söyleşmek kabîlinden degüldür. Nitekim Tenzîlde gelür 'Lâtudrikuhu'l-ebsâr'. Zîrâ ol 'âlemde terkîb-i beşerî fevka'l-'arş kalur. Ve sırr-ı mücerred ve seyr-i basît ile seyr ider. Ve Mûsâ 'aleyhi's-selâm gibi Hakkıla sırrile söyleşür ki ana münâcât dirler. Ve bu makâm şuhûd ve gaybûbetün miyânını câmi'dür. Ve illâ fenâ-yı küllîde zikr olınan mu'âmelâtı yokdur. Ve bundan rü'yeti inkâr lâzım gelmez. Zîrâ her 'âleme göre bir dürlü rü'yet vardur. Nitekim 'ârif-i billâha hafî degüldür."* (Kurnaz-Tatcı 2001: 221)

Bursevî bu şerh çerçevesinde, bâtın ehli ile zahir ehli arasındaki görme/görüş ve söyleyiş farkının gönül aynalarındaki sır farkından ileri geldiğine işaret etmekte, bâtın ehlinin ancak bâtın ehlince anlaşılabileceğini ima etmektedir.

Seyyid Nesîmî'ye izafe edildiği hâlde Kul Nesîmî'ye ait olduğu iddia edilen *"Derdüm ondur tokuzın diyemem agyâra ben"* mısrasıyla başlayan nutkun matla beytinin şerhini Halvetî-Uşşâkî şeyhlerinden Şeyh Abdurrahmân Sâmî yapmıştır. Şerhin dibacesinde yer alan

> *"Seyyid Nesîmî kaddesallâhu sırrahû beşer iklîminde kudsî ve lâhûtî mertebelere icmâlen ve tafsîlen hakka'l-yakîn sâhib-makâm olduklarını her bir kudsî ve lâhûtî mertebeye aşagıda verdigi beytile 'ârif kimselere işâret yoluyla bildirmektedir. Çünki* ***'ilme'l-yakîn*** *'âlimlerin* ***'ayne'l-yakîn*** *sâliklerin* ***hakka'l-yakîn*** *'ârifîlerin mertebesidir. Binâ'en-'aleyh 'ayne'l-yakîn hakka'l-yakîn mertebelerine 'urûc etmeyen ve 'ilme'l-yakîn mertebe-*

sinde kalarak mâ-fevkınden bîhaber olanlar içün 'âriflerin kelâmı mechûl öteler ise perde ile mestûrdur." (Kurnaz-Tatcı 2001: 225)

ifadelerinden, şathiye kabîlinden söz ve şiirlerin, ariflerin perde arkasından birbirlerine hususi göndergeleri olduğu sonucunu çıkarmak mümkündür. Hakka'l-yakîn kalbî ve manevi tecrübe -yani tatmışlık, yaşamışlık- mertebesi olduğuna göre, ancak tecrübe bakımından denk olanların birbirlerini kâmilen idrak edebileceği anlaşılmaktadır.

İdrîs-i Muhtefî'nin *"İşbu deme irince üç kez dogdum anadan"* mısrasıyla başlayan şathiye nutkunun şarihi bilinmeyen şerhi, Hüseyin Vassâf tarafından nakledilmiştir. Vassâf'ın, bu şiiri tavsif ederken kullandığı şu ifadeler şathiye tarzının mahiyetine de ışık tutmaktadır:

"İdrîs-i Muhtefî'nin gâyet muammâlı bir nutku vardır. Şekl-i zâhirîsi i'tibârıyla efsâne addolunur. Ma'nâ-yı ledünnîsi i'tibârıyla 'ayn-ı hakîkatdır." (Vassâf 2006: 510)

Bu açıklamalara göre, şathiye sözde masal başı tekerlemeleri gibi ise de özde *"âşikâr sırr"*ın yani hakikatın örtülü sözlerle ifadesidir.

Nutkun *"Senün İdrîs hakîkat bu rumûzlı sözlerün / Anladı insân olan bilmedi hayvâneden"* şeklindeki son beytinin şerhindeki

"Ey İdrîs! Senin bu sözlerinin cümlesi hakîkatdan hikâye, rumûzdan ibâretdir. Bu kelimât-ı hakîkat-âmîz sözlerini erbâb-ı sülûk olup bu hâlâta vâkıf olanlar anlar. Sûreti insân sîreti hayvân olanların anlayacagı şey degildir." (Vassâf 2006: 514)

ifadeleri, ancak fıtratını koruyan ve tekâmül yolunda bulunan insanın hakikatı aktarma vasıtası olan remizli ve hikmetli sözleri yani şatahatı idrak edebileceğine işaret etmektedir.

Niyâzî-yi Mısrî'nin *"Halk içre bir âyîneyem herkes bakar bir an görür"* mısrasıyla başlayan şathiye gazelini şerh eden Sezâyî-yi Gülşenî'nin, şiirin *"Şol câhil-i nâdânı gör örter hakı inkâr idüp / Kâmil olan kâmillerün her bir sözin burhan görür"* beytine yaptığı şerh şöyledir:

*"**Şol câhil-i nâdân** buyurdukları nefs-i emmâre ve dahı 'akl-ı ma'âş sıfatıdur ki dâ'imâ sâhibini men' idüp hubb-ı sivâya tergîb ider ve her ma'nâ ki gönülden zuhûr ider anı setr ider ve kendü tarafına çeker hubbını kendü gibi süflî idince sa'y ider. Ve **kâmil**den murâd 'akl-ı ma'âd ve nefs-i safîyyedür. Ve bunlar dâ'imâ gönülden zuhûr iden esrâr-ı ilâhiyyeyi kabûl ve hakîkatlarına vusûl bulmaga cehd idüp her bâr ki dergeh-i dilden ayrılmazlar belki kendilerini yok yire koyup gönül hânesinden bir kadem taşra çıkmazlar. Ve her ma'nâ ki dile ilhâm olur anı nâtık-ı min'indillâh bilüp her ne kim zuhûr ider magz-ı Kur'ândur diyü kabûl iderler zîrâ câhil kördür Hakkı görmez. Meselâ hâmile hatunı mahbûs-ı zindân oldugı hâlde vaz'-ı haml*

idüp bir ma'sûmı olsa o ma'sûm zindâncı ve zindâniyândan gayrı bilmez. Taşrada olan pâd-şâh ve sâ'ir mahlûk ve bâg [u] gülistânları takrîr eylesen ta'accüb eyleyüp inkâr ider. Zîrâ tevellüd ideli zindân u zindâniyândan gayrı bir şey görmedi. Bâhusûs vücûd zindânında mahbûs olan câhil dahı bu 'âlem-i mukayyedden gayrı bilmez. 'Âlem-i ıtlâkdan söylesen dem-beste vü hayrân olup hayretde kalur. Belki kâmil câhili dahı Hakk müşâhede ve her bir sözini dahı burhân-ı Hakkdur diyü gûş ider. İmdi gönül nefsini Hakk görür ammâ nefsine kendüyi bildürmek gâyet müşkildür hidâyet muhtâcdur. Fe'fhem." (Çaylıoğlu 1999: 60)

Bu şerh ifâdeleri *akl-ı ma'âş* ile *nefs-i emmâre*yi ve *akl-ı ma'âd* ile *nefs-i safiyye*yi iki ayrı dâirede ele almaktadır. Cahilde, *akl-ı ma'âd* sahibi olan kâmilin hikmetle dolu, remizle örtülü kelamını idrak etmeyi engelleyen şeyin, *akl-ı ma'âş* ile *nefs-i emmâre* olduğu anlaşılmaktadır. Her akıl ve her nefis mertebesinin kendine mahsus bir kavrama seviyesi vardır; üstteki alttakinin durumunu idrak etse de alttaki üsttekinin durumunu kavrayamaz. Yani şathiyelerdeki remizler henüz tekâmül etmemiş *akl-ı ma'âş* ile *nefs-i emmâre* sahibi cahiller için birer perdedir, kâmillere göre onlar perde değildir.

Bu noktada, *akl-ı ma'âş* ile *nefs-i emmâre*nin dilini "ten dili", *akl-ı ma'âd* ile *nefs-i safiyye*nin dilini de "can dili" olarak belirlemek yerinde olacaktır. Can gözü ve can kulağı açık olanların can diliyle söyledikleri sözler, henüz sadece ten gözü ve ten kulağı sahibi olup ancak ten diliyle iletişim kurabilenler tarafından idrak edilemez.

Türkçe şathiye metinlerinin şerhlerine verilen yukarıdaki örneklerden sonra, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'ye izafe edilen *"Dûş vakt-i subh-dem derçarh pâlan yâftem"* mısrasıyla başlayan Farsça şathiyenin Türkçe bir şerhinden örnek vermek yerinde olacaktır. Şemseddîn-i Sivâsî bu gazelin tamamına yazdığı şerhte, gazelin *"An har-ı 'Îsâ vü an sûzen ki bâşed pây-bend / An har enderhâne sûzen dergirîban yâftem"* beytini

"Ol har-ı 'Îsâ ve ol igne ki pây-bend olmış idi ol harı ev içinde igneyi yakada buldum. Tahkîk ***har****dan murâd kuvve-yi şehevâniyyedür ve* ***sûzen****den murâd 'akl-ı ma'âşdur ki anunıla levâzım-ı müteferrika-yı cismâniyyeyi cem' iderler nite kim igne ile esbâb diküp sökük yamadukları gibi pâ-bend olması budur ki gûyâ bir kazıkdur ki bir ucına nefs vesâtatıyıla rûh baglanmışdur seyr-i ilallâha komaz bu ma'nâya 'akl-ı cüz'î 'ıkâl-i sâlik budur"* (Sivâsî: 57a)

cümleleriyle tercüme ve şerh etmiştir. Burada, *akl-ı ma'âş*, ruhu nefis ipiyle cismani âleme iliştirip diken bir iğne, aynı zamanda, tekâmül yolculuğunda ruhu *nefs-i emmâre* bağıyla kendisine bağlayarak engelleyen bir kazık olarak yorumlanmıştır.

Sivâsî, gazelin *"Hoş buguftî in suhan Mollâ Celâluddîn-i Rûm / Ma'niyeşrâ dermiyân-ı nakl-i Kur'an yâftem"* şeklindeki makta beytinin tercüme ve şerhini de

> *"Hoş dirsin bu sözi ey Mollâ Celâluddîn-i Rûm bunun naklini Kur'ân içinde buldum. Mevlânâ tahkîk gerçi kendi nefsine hıtâb buyururlar lâkin 'inde'l-muhakkıkîn cemî'-i tâlibîn ü sâlikîne hıtâb idüp buyurur ki cümlenüz bilün ki bu kelâmun zâhirinde bu'd u 'adem-i tenâsüb ki görinür zâhir-bîn olup orada kalup 'adem-i kabûl semtine sâlik olman. Belki ma'ânî-yi dakîka-yı murâdîsini fehme himmet idün ki cümlesi şer'-i şerîfe muvâfık ve nakl-i Kur'ân-ı latîfe mutâbıkdur lâkin âteş-i 'ışka düşüp dîg-i mücâhedede kaynayup pişüp kışr-ı hâmı fenâya virüp ulu'l-elbâb zümresine girüp temâm puhtelik hâsıl idüp ve lübb-i lübbe vâsıl olmayan kimesne haberdâr ve esrârdan nişândâr olamaz."* (Sivâsî: 59b-60a)

cümleleriyle yapmış, şathiye kabîlinden bu metnin zahirindeki unsurların birbirleriyle alakasız gibi durduklarına aldanmadan derununda murat edilen ince manaları anlamaya gayret göstermek gerektiğine dikkat çekmiştir. Bâtındaki sırlara ulaşabilmek için *ulu'l-elbâb* arasına girmek, yani *akl-ı ma'âd* sâhibi olmak; *akl-ı ma'âş*ı devreden çıkarıp özün özüne ya da aklın aklına yani *akl-ı ma'âd*a ulaşmak gerekmektedir.

II. Latife Şerhleri

Nasreddin Hoca'nın letâyifi Burhâneddîn Çelebi tarafından on dokuzuncu asırda şerh edilmiş, bu şerhin iki ayrı neşri yapılmıştır. (Halıcı 1994; Türkmen 2013)[5] Hoca'nın latifelerini yirminci asırda yaşamış iki sufi, İsmail Emre ve Lütfi Filiz de tasavvufi çerçevede yorumlamışlardır. (Güleç 2012: 16-19)[6]

Burhâneddîn Çelebi, eserinde *"Latîfe"* başlığı altında 121 latifenin metnini vermiş, her latifeden sonra, *"terceme"* başlığı altında kendi şerhlerini dile getirmiştir. Şarih, her yorumun sonunda *"îmâ buyururlar", "işâret buyururlar", "ta'rîf buyururlar", "ta'rîf ü işâret buyururlar", "îkâz buyururlar", "tenbîh buyururlar", "tenbîh ü te'kîd buyururlar", "tergîb buyururlar", "tefhîm eder", "sırr-ı vahdetden haber verirler", "sırr-ı vahdetden ta'lîm buyururlar"* gibi ifadelerle[7] Nasreddin Hoca'nın latife yapmaktaki gayesi hakkında da ipucu vermektedir. Şarih bu ifadelerle, mizahın işlevi meselesine de

---

5 Bu eserin içindeki bir latifede yer alan Türkçe-Farsça mülemma beyit daha önce 18. asırda Abdullâh Salâhaddîn-i Uşşâkî tarafından şerh edilmişti. Bu şerh için bk. Gürol Pehlivan (2011), "Mizaha Vahdet-i Vücûd Penceresinden Bakmak: Salâhî'nin Şerh-i Nutk-ı Nasreddin Efendi Adlı Risalesi", *Millî Folklor*, S 92, s. 117-130.

6 Bu eserde, Burhâneddîn Çelebi'nin tasavvufi şerhlerinden seçmelerle birlikte İsmail Emre ve Lütfi Filiz'in tasavvufi yorumları bir araya getirilmiştir.

7 Bu ifadelerin ayrıntılı sayısal dağılımı için bk. Türkmen 2013: 68-69.

ışık tutmaktadır ki mizahın gayesi insanları uyarmak, uyandırmak, eğitmek, anlayışlı hâle getirmektir.

Şerhin dibacesindeki şu ifadeler genel olarak latife ve özelde Nasreddin Hoca latifelerinin mahiyeti hakkında bakış açısı sağlamaktadır:

> *"Nasreddîn Hoca rahmetullâhi 'aleyh hazretleri vaktinin ferîdi bir zât-ı latîf oldugu cümlenin müsellemidir. Bizler etfâl-sîret oldugumuzdan tarîk-ı Hakkı letâyifle temsîl ve hezl makâmında olan letâyif-i hasenelerini yalnız eglence yolunda telakkî olunması idrâk-i hakâyık olanlarca kâfî olmayıp bir nice ma'ânî-yi dakîka ve nasâyıh-ı müfîdeyi şâmil hikâyâtlarının kışrına bakmayıp hâle muvâfık olan lübbünden istifâde olunması enseb idügü pîrimiz hazret-i Mevlânâ kuddise sırruhû Mesnevî-yi Şerîfinde bu beyt-i şerîfî buyurdukları gibi.*
>
> *Beyt-i mâ beyt nîst ıklîmest*
>
> *Hezl-i mâ hezl nîst ta'lîmest*
>
> *Zîrâ temsîl bir ıklîm makâmında hezl ta'lîm makâmındadır. Rû-pûş oldugundan bu hakîr Seyyid Burhâneddîn bende dahı merhûm müşârun-ileyh kitâb-ı matbû'undan yüz yigirmi bir 'aded letâyifini ihvâna yâdgâr-ı nâçîz ve Hoca Efendimizin yâd-ı nâm-ı 'âlîsine vesîle olmak emeliyle mingayrı liyâkatin bir tevcîh-i muhtasar olarak şerh u îzâha ibtidâ eyledim."*[8](Türkmen 2013: 75-76)

Bu açıklamada yer alan *"zât-ı latîf"* terkibi *akl-ı ma'âd* ile *nefs-i safiyye* sahibi kâmil ve latif kişiyi, *"etfâl-sîret"* sıfatı da *akl-ı ma'âş* ile *nefs-i emmâre* sahibi henüz ham kişileri ima etmektedir ki latif insanların söyledikleri latifeleri ham insanlar sadece şaka, alay ve eğlence zannederler; hâlbuki o sözlerin kabukları altında nice özler ve ince manalar yer almaktadır. Hezl yani alaylı şaka -hatta genel olarak mizah- ise aslında bir eğitim aracıdır, hakiki hikmetleri eğlence kisvesiyle örtüp gizleme niyetiyle yapılmaktadır.

Hoca'nın bir latifesiyle onun şerhi şöyledir:

> *"Râviyân-ı ahbâr u nâkılân-ı âsâr-ı rûzgâr şöyle rivâyet ederler ki Hoca Nasreddîn Efendi rahmetullâhi 'aleyh hazretleri bir gün va'z içün kürsîye çıkıp 'Ey müslümânlar ben size ne diyecegim bilir misiz.' der. Cemâ'at 'Bilmeyiz.' derler. Hoca 'Siz bilmeyince ben size ne söyleyim.' demiş. Bir gün yine kürsîye çıkıp 'Ey müslümânlar ben size söyleyecegim bilir misiz.' der. Onlar 'Biliriz.' deyince Hoca 'Siz bildikden sonra ben ne söyleyim.' deyip kürsîden inip gidince cemâ'at ta'accübde kalıp bir dahı çıkarsa ba'zıları 'Biliriz.' ba'zıları 'Bilmeyiz.' demege karâr vermişler. Hoca bir*

[8] Şerh metninden yapılan alıntılarda, metnin Latin harflerine aktarılmış bölümünün sayfa numaraları esas alınmış ancak metnin okunmasında kitabın arkasına konmuş olan eserin el yazmasının tıpkıbaskısı belirleyici olmuştur.

gün yine kürsîye çıkıp 'Ey karındaşlar ben size ne söyleyecegim bilir misiniz.' dediginde onlar dahı 'Kimimiz bilir kimimiz bilmeyiz.' deyince Hoca 'Ne güzel bilenler bilmeyenlere ögretsin.' demiş.

Terceme. *İşâret buyurmuşlar ki 'Sizler ümmîsiniz va'z iki nev'dir biri söyler va'z biri söylemez va'z. Söyler va'zdan söylemez va'z mü'essirdir. Varın gasl tahtasına çıkmış mevtâ lisân-ı hâl ile size ne nasîhat eder ondan mütenassıh olunuz.' diyü. 'Usmut sükûtî.' ve 'Mûtû kable en temûtû.' sırrına mazhariyyeti işâret buyurur. Ve ikinci râdde 'Mâdâm ki siz hakâyıkı müdriksiz niçün bildigiz ile âmil olmazsınız. Ben ne söylesem te'sîr etmeyecek. Öyle olunca 'El-'âkılu lâyetekellemu illâ fi'l-hâceti.' mefhûmunca bilginiz ile 'âmil olup 'amellerinizi tashîh edin tatvîl-i kelâmdan men' ederler.' demek isterler. Üçüncü perde "Âlim olanlarda 'amel olmadıkça va'z u nasîhatı kâr etmez. Bir fâzıl mürşid-i kâmil bulup bilmedigizi ögrenip bilmeyenleri dahı âgâh edin.' demek murâd ederler."* (Türkmen 2013: 77-78)

Bu latife ve şerhinden anlaşılan odur ki insanların akıl ve bilgi seviyeleri arasındaki fark *anlama-anlatma-anlaşma* ilişkisi ile aradaki iletişimin nitelik ve niceliğinde belirleyici bir durumdur. Tefekkür etmesini bilenin söze ihtiyacı yoktur; idrakten nasibi olmayana da en değme söz kâr etmez. Âlimin ameliyle verdiği ders kelamıyla verdiği dersten daha etkili ve faydalıdır.

Aşağıdaki latifenin şerhinde, henüz *akl-ı ma'âş* sahibi hamların, *akl-ı ma'âd* sahibi kâmilleri çok dinlemelerin ama az konuşmaları tavsiye edilmektedir:

*"**Latîfe.** Bir gün Hoca merkebini gâ'ib edip birine su'âl eder. Ol dahı 'Filân yerde gördüm kâdî olmuş.' der. Hoca 'Gerçekdir zîrâ ben 'İmâda ders verirken kulaklarını diker dinlerdi.' demiş.*

Terceme. *Şâhidî hazretleri 'Buhân begûş şeb rûz hemçü gâv mebâş' buyurdugu gibi gerek zâhir-i şerî'at u tarîkatdan her ne söylenirse kulak tutup 'âmil olmanın tarîkına bakınız. Zîrâ dil bir gûş ikidir. Bir söyleyip iki dinlemeli insân-ı kâmil olup veled-i kalb hâsıl olur demegi tefhîm ider."* (Türkmen 2013: 108-109)

Şu latifenin şerhinde de *akl-ı ma'âd* sahibi ârifin sözlerinden ziyade, komik söz ve davranışlarıyla insanları güldüren kişinin sözlerinin, *akl-ı ma'âş* sahibi ham kişilere çekici ve lezzetli geldiği ifade edilmektedir:

*"**Latîfe.** Bir gün Hocanın evine bir adam gelip Hocanın eşegin ister. Hoca 'Evde eşek yokdur.' derken eşek bagırmaga başlar. Harîf 'Efendi eşek yokdur dersin içeride bagırır.' deyince Hoca 'Ne 'acâyib âdemsin eşege inanırsın ak sakalım ile bana inanmazsın.' demiş.*

Terceme. *'Fîzemâninâ bir fâzıl kimsenin va'z u nasîhatına kulak tutmayıp eglenirler bir mudhik kimse olsa onun dürûg u sohbetine kulak tutup mahzûz olurlar' demek olur."* (Türkmen 2013: 109-110)

Nasreddin Hoca latifelerinin bir kısmında şathiye tarzına uygun durum ve ifadeler dikkati çekmektedir. Aşağıdaki iki latifede Hoca'nın oğlundan sadır olan bu sözler, şathiyeleri hatırlatmaktadır. Hoca'nın bu sözlere yorumu ise çocuğun aklını ve kendine has bilgisini vurgulamaktadır:

> *"**Latîfe.** Bir gün Hocanın ogluna 'Batlıcan nedir.' demişler. Oglan dahı 'Gözleri açılmadık sıgırcık yavrusudur.' deyince Hoca 'İşte bu kendinin bilmesidir ben ögretmedim.' demiş.*
>
> ***Terceme** 'Ba'zı ehl-i mükâşefe bir şey'e bir şey'i misâl getirirler. O misâl mesel olmaz ise de bir nümûne olur. İşte bu da ehl-i hâl olup kendi bilmesine tevakkuf eder.' demegi tefhîm eder."* (Türkmen 2013: 125)

Şarihin yorumundaki *"ehl-i mükâşefe"*den muradın *akl-ı ma'âd* sahibi arifler olduğu söylenebilir ki onların şatahat ile zahirde dile getirdikleri misaller bâtındaki hakikatları ima eder.

> *"**Latîfe.** Bir gün Hocaya oğlu 'Ben senin dogdugun bilirim.' der. Anası darılıp 'Ne söylüyorsun.' deyince 'A karı sen halt etme oglan 'akıllıcadır bilse de olur.' demiş.*
>
> ***Terceme.** Ba'zı kimseden bâhusûs etfâlden sürç-i lisân vâkı' olur ise tevbîh etmeyin belki redd-i leyyin ile kendisini îkâz ederek hoş-hâl üzre nasîhat edip kendüye merhamet ü şefekatinizi dirîg etmeyin. Hocanın bize letâyifle tefhîm etdirdigi gibicedir."* (Türkmen 2013: 139)

Bu latife[9] ve şerhinde de, şathiye sahibinin görüntüdeki saçma ve garip sözlerinin onların *akl-ı ma'âd*ından geldiğini, bu sözlerinden dolayı onları azarlamamak gerektiği ima edilmektedir.

Fikret Türkmen, *Burhâniye Tercemesi*'ndeki bu yorumların, eserin basma nüshasında *"ya'nî"* açıklama edatıyla verilmesine karşılık eserin yazma nüshasında neden *"terceme"* başlığı altında yapıldığını sorgulamış ama bir açıklama getirememiştir. (2013: 67-68)

Bu mesele şu şekillerde yorumlanabilir:

1. Mizah *akl-ı ma'âd*ın bir üst dili ise, onu *akl-ı ma'âş*ın alt diline tercüme etmek indirgemek gerekir. Burada tercemeyi, *akl-ı ma'âş*ın hakikatı görmesini engelleyen perdeyi indirmek olarak anlamak mümkündür.

2. Bu durum tasavvuf diliyle ifade edilecek olursa tercüme, can dilinin ten diline çevrilmesidir.

---

[9] Bu latife İdrîs-i Muhtefî'nin şathiyesindeki *"Dört togurdum anamı hâmil oldum babadan"* (Akdağ 2014) mısrası ile Rusûhî'nin -Oğuzhan Şahin'in *"kuş diliyle bir gazel"* olarak nitelendirdiği- şathiyesindeki *"Anamun karnında anam atası / Oğlumun oğlın emer lâlâsıyam"* (2016) mısralarını akla getirmektedir.

3. Mecaz ve remizlerle örülü yoğun bir örtülü dil kullandığı için şathiyeler *kuş dili* ve *agrebü'l-garâyib* olarak da nitelenmişlerdir (Uludağ 2010: 371). İdrîs-i Muhtefî'nin *"Bir mektebe ugradum kuş dilini okurlar."* (Akdağ 2014: 159) mısrasından da hareketle havassın kullandığı tasavvufi mizah ya da şathiye dili, *kuş dili* yani *mantıku't-tayr* istiaresi ile anılmış, bu dil avamın diline tercüme ve şerh edilerek indirgenmeye çalışılmıştır.

İsmail Emre, Nasreddin Hoca latifelerinin 20. asırdaki tasavvufi yorumcularındandır. Hoca'nın bir latifesine onun yorumu şöyledir:

> *"**Sesim Nerelere Kadar Gidiyor.** Hoca, mahallelerindeki mescidin müezzinliğini de yaparmış. Bir gün, onun sokakta koşa koşa ezan okuduğunu görenler sorarlar:*
>
> *- Hoca efendi, neden böyle ezan okuya okuya oraya buraya koşuyorsun?*
>
> *Hoca, gayet ciddi cevap vermiş:*
>
> *- Sesim nerelere kadar gidiyor, onu anlamak istiyorum.*
>
> ***Yorumu.** Nasreddin Hoca'nın okuduğu ezan, hakikat, tasavvuf ezanıdır. Etrafındakilere bu ezanı duyuramayınca, işi mizaha ve şakaya döküyor; maksadı, içinde yok olduğu hakikatı, bulunduğu muhite anlatmak. Bunun için kendisini gülünç mevkie düşürmekten bile çekinmiyor. Şefkat böyle olur işte."* (Güleç 2012: 74-75)

Yorumdan hareketle, Hoca gibi *akl-ı ma'âd* sahibi kâmil ariflerin halkı hakikata davet ettiklerini ancak kavrama seviyelerindeki farktan dolayı dile getirdikleri hakikatları herkesin anlamadığını söylemek mümkündür.

> *"**Damdan Düşen Getirin.** Nasreddin Hoca evinin damında biriken diz boyu karları sabah namazı sonrası kürümeye başlamış. Bir ara dengesini kaybederek damdan düşüp bayılmış. Komşuları koşuşmuşlar. Birisi 'Çabuk bir doktor çağıralım.' diğeri 'Aman bir kırıkçı bulalım.' öbürü 'Sırtlanıp doktora götürelim.' derken, kargaşada ayılan Hoca, acıyan belini tutarak ünlenmiş:*
>
> *- Bırakın münakaşayı. Çabuk bana daha evvel damdan düşmüş birini bulun.*
>
> ***Yorumu.** Lütfi Filiz bu fıkrayı süluku esnasında mertebeleri kat eden salikin durumunu daha önce o mertebeleri kat etmiş birinin anlayabileceğini ifade etmek için anlatmaktadır. (...)Mürit eğitiminin son safhası, mürşit ile müridin birbirine ayna olmasıdır. Mürit mürşidi, mürşit de müridi görür hale gelir. Nasıl aynanın bir sırrı varsa, bu ilişkiyi de: 'sırrın sırrının sırrı' olarak tarif etmek gerekir. Çünkü bunun adı bile sırdır. Bu sırrı elle tutup gözle görmek mümkün değildir ve ifşa da edilemez. Sadece hissedilir ve zevkine varılır. 'Bilen söylemez, söyleyen bilmez.' denen nokta burasıdır.*

Nasreddin Hoca'nın 'Damdan düşenin halinden damdan düşen anlar.' dediği yer de burasıdır. Çünkü her ikisi de aynı mertebede, bileşik kaplardaki su seviyesi gibi aynı hizada olmadıkça, bu aynalık durumu ortaya çıkamaz. (...)" (Güleç 2012: 40-41)

Bu yorumun aslında da *akl-ı ma'âş* ile *akl-ı ma'âd* arasındaki farka işaret edilmektedir. *Akl-ı ma'âş* bilgi, *akl-ı ma'âd* ise tecrübe edilmiş bilgi düzeyinin aklıdır yani *akl-ı ma'âd* sahibinin hâlinden yine *akl-ı ma'âd* sahibi bir kâmil arif anlar. Tam idrak için bilgi yetmez, tecrübe şarttır.

Sonuç

1. Bir Hadis metninde geçen *"Bildiklerimi bilseydiniz az güler çok ağlardınız."* (Buhârî, *Küsûf* / 2; Müslim, *Fezâ'il* / 134; Tirmizî, Zühd / 9) ifadesi -Hazret-i Muhammed ile diğer insanlar arasında karşılaştırma yapmaksızın ya da benzerlik kurmaksızın- *akl-ı ma'âd*ı yüksek seviyeli insanların duydukları, gördükleri, bildikleri şeylerin diğer insanlardan daha fazla olduğuna da işaret etmektedir. *Hakka'l-yakîn* mertebesinde bir idrak seviyesine sahip olan bir sufinin şahit olduğu özel şeylerin sözle terennümünü herkesin aynı seviyede idrak edememesi doğaldır. Tasavvuf dairesine giren şathiye ve latifeler katıla katıla güldüren metinler olmaktan ziyade, önce tebessüm uyandıran, ardından da -belki çoğu zaman ağlatmasa da- çok çok düşündüren hikemî sözlerdir.

2. Şekilleri, üslupları, dilleri farklı da olsa kendilerini ortaya çıkartan ahlaki saikler ve amaçladıkları ahlaki hedefler açısından şathiyeler ile tasavvufi latifelerin aynı latif ruhla dile getirildikleri açıktır.

3. Şathiye ve latife gibi tasavvufi mizahi metinlerin şerhlerinden hareketle bir *"şerh"* tanımı şöyle olabilir: Şerh, *akl-ı ma'âd*ın söylediği söze muhatap olan *akl-ı ma'âş*ın idrakinin önündeki perdeyi yarıp yırtmak ve kaldırmaktır.

4. Şiir gibi mizah da *akl-ı ma'âd*dan *akl-ı ma'âd*a bir hitap, bir sunumdur ancak şiir şerhi gibi mizah şerhi ise *akl-ı ma'âd*dan *akl-ı ma'âş*a bir tenzil, bir indirgemedir.

5. Bazılarının, deli sözlerini andıran üslubundan hareketle, şathiyelerin *"deliden uslu haber"* sözünü teyit eden bir görünüm arz ettiğini, şathiye şerhlerinin de *akıllı deliler*in müşkül dilinin sıradan âdemî dile bir aktarım ve uyarlama olduğunu söylemek mümkündür.

6. Şathiye ve latife gibi halis mizahın iki veçhesi vardır: *Kışr* yani kabuk ve *lübb* yani öz. Mizahi sözlerin kışrı muhatabı eğlendirirken lübbü de eğitmektedir.

Kaynaklar

AKDAĞ, Ahmet (2014), "İdrîs-i Muhtefî'nin Bir Şathiyesine Alî Şermî Efendi'nin Yaptığı Şerh", *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S 12, s. 152-172.

AMBROS, Edith Gülçin (2009), "Gülme, Güldürme ve Gülünç Düşürme Gereksinimlerinden Doğan Türler ve Osmanlı Edebiyatında İroni", *Nazımdan Nesire Edebî Türler*, haz.: Hatice AYNUR-Müjgân ÇAKIR-Hanife KONCU-Selim S. KURU-Ali Emre ÖZYILDIRIM, İstanbul, Turkuaz Yayınları.

CEBECİOĞLU, Ethem (2006), "Şatahât İbarelerinin Anlaşılmasına Doğru: Metodik Bir Deneme", *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, S 17, s. 7-27.

CEYLAN, Ömür (2000), *Tasavvufî Şiir Şerhleri*, İstanbul, Kitabevi.

CEYLAN, Ömür (2005), *Böyle Buyurdu Sûfî (Tasavvuf ve Şerh Edebiyatı Araştırmaları)*, İstanbul, Kapı Yayınları.

ÇAYLIOĞLU, Abdullah (1999), *Niyâzî-i Mısrî Şerhleri*, İstanbul, İnsan Yayınları, İstanbul.

GÜLEÇ, İsmail (2012), *Nasreddin Hoca'nın Biri Bir Gün (Nasreddin Hoca Fıkralarının Tasavvufî Yorumu)*, İstanbul, İz Yayıncılık.

HALICI, Feyzi (1994), *Şair Burhaneddin'in Nasreddin Hoca'nın Fıkralarını Şerheden Eseri*, Ankara, AKM Yayınları.

KURNAZ, Cemal, Mustafa TATCI (2001), *Türk Edebiyatında Şathiyye*, Ankara, Akçağ Yayınları.

OSMÂNZÂDE HÜSEYİN VASSÂF (2006), *Sefîne-i Evliyâ 1-5*, haz.: Mehmet AKKUŞ-Ali YILMAZ, C 2, İstanbul, Kitabevi.

PEHLİVAN, Gürol (2011), "Mizaha Vahdet-i Vücûd Penceresinden Bakmak: Salâhî'nin Şerh-i Nutk-ı Nasreddin Efendi Adlı Risalesi", *Millî Folklor*, S 92, s. 117-130.

ŞAHİN, Oğuzhan (2016), "Rusûhî'nin Kuş Diliyle Bir Gazeli ve Yûsuf Sinânüddîn ile Münîrî'nin Şaire Reddiyesi", *Osmanlı Araştırmaları*, S 47, s. 209-248.

ŞEMSEDDÎN-İ SİVÂSÎ, *Şerh-i Gazel-i Mevlânâ*, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Hacı Reşit Bey Bölümü 107, vr. 53b-60a.

TÜRER, Osman (2003), "Latife", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C 27, Ankara, s. 110.

TÜRKMEN, Fikret (2013), *Seyyid Burhaneddin Çelebi Letâif-i Nasreddin Hoca Nasreddin Hoca Latîfeleri (Burhaniye Tercümesi)*, İstanbul, Büyüyenay Yayınları.

ULUDAĞ, Süleyman (1989), "Akıl (Tasavvuf)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C 2, İstanbul, s. 246-247.

ULUDAĞ, Süleyman (2010), "Şathiye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C 38, İstanbul, s. 370-371.

ANLATIDAN GÖRSELE ELEKTRONİK MİZAH KÜLTÜRÜ

A. Özgür GÜVENÇ[*]

Giriş

Sözlükteki tanımlarından birisi *"anlaşma gayesiyle kullanılan işaretler sistemi"* (Doğan 2008: 383) olan dil, her türlü bilginin ve kültürün geçmişten geleceğe aktarımı konusunda yazının icadına kadar geçen süreç boyunca önemli bir görev üstlenmiştir. Diğer taraftan yazının icadı, değerler aktarımının tamamen yazıya yüklendiği anlamına gelmez. Öncelikle belirtilmesinde fayda vardır ki yazı, varlığını dile borçludur. Çünkü yazı, sözün görsellik kazanmış hâlidir ya da başka bir ifadeyle sözün görsele dayalı ifadesidir. Yazının bütün insanlar tarafından eş zamanlı olarak ve yaygın bir şekilde kullanılmaya başlamaması, yazma veya yazıya aktarma eyleminin yazı teknolojilerinin gelişimi nispetinde zamanla kolaylaşması, yazma ve okuma kazanımlarının belirli bir öğretim süreci sonunda edinilebilmesi gibi etkenler sözlü geleneğin yazının icadından sonraki yüzyıllar boyunca canlı bir şekilde devam etmesine vesile olmuştur. Kendine özel teknolojisi ve öğretim süreci olmadan geniş kitlelere ulaşamayan yazı, devam edebilmesi için öncelikle konuşabilme yetisine ihtiyaç duyan sözlü geleneğin gölgesinde kalmıştır.

Sözlü kültürde kelimelerin sesle sınırlanması, anlatım biçimiyle birlikte düşünme sürecini de etkilediğinden anımsayabilme oranıyla eldeki bilgi oranı biri birine eşittir (Ong 2007: 48) ki bu, anımsayabildiğin kadarını bilirsin ve bildiğin kadarını aktarırsın anlamına gelmektedir. Dolayısıyla yazının icadına kadar geçen insanlık tarihine dair bilinen bütün değerler insanlığın anımsadığı kadardır. Ancak şunun da belirtilmesinde fayda vardır ki hatırlama hususunda toplumsal bellek, *"kökeni göz önünde tutup kökensel hatırlama"* ve *"kişinin özel deneyimleri aracılığıyla yaptığı biyografik hatırlama"* şeklinde iki tarzda işler. Özellikle *kökensel hatırlama* dil veya dil dışı araçlarla yapılan her türlü simgeye başvuru ki bu durum yazı kültürüne sahip olmayan toplumlar için de

[*] Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi / aozgurguvenc@gmail.com

geçerlidir. Söz konusu sistem tören, dans, anlatı, desen, giysi, takı, dövme, yol, resim, mekân ve benzeri ögeleri içeren simgelerden oluşur (Assmann 2001: 55). İnsanın yazı adı verilen işaret sistemini keşfine kadar geçen zaman dilimi, bir anlamda bu görsel işaret dilinin tasarım sürecidir. Kökensel hatırlama şeklinin görsele dayalı ögeler içermesi yazının ortaya çıkış sürecini aydınlatır niteliktedir. Anlaşılacağı üzere yazı, çizim, oyma ve resimle aynı köklere yani grafik sanatlarına dayanır (Goody 2013: 27). Bunun daha iyi anlaşılabilmesi için yazının ilk stillerine bakılması yeterlidir.[1]

Güney Afrika'daki *Blombos Mağara*'sı MÖ 75.000 yılında yapılmış olduğu iddia edilen resimlere ev sahipliği yapmaktadır. Bu resimler yazının ilk formları olarak kabul edilir (Farthing 2014: 16). Bu konuda verilebilecek örnekleri çoğaltmak mümkündür. Mağara resimleri dışında mozaikler, hiyeroglifler, vazolar, danteller, duvar halıları, kabartmalar ve benzeri kültür ögelerine aynı mantıkla yaklaşılabilir. Konuya işlevsel açıdan bakıldığında öncelikle bir iletişim aracı olarak insanlığa hizmet eden resim, keşfedildiği günden bugüne kadar geçen binlerce yıllık insanlık tarihinde başka fonksiyonel roller de üstlenmiştir. Söz gelimi herhangi bir kişi, grup, toplum hatta ulusa ait ideolojilerin ifadesinde resim kullanılmıştır. Ancak resmin belgeleme fonksiyonu bugün de etkin bir şekilde işlemektedir ve insandaki güven duygusu var olduğu sürece kullanımı devam edecektir. Zaten yazının ortaya çıkışı ve evrimi sürecinde hatırlatma ve belgeleme aracı olan resim, daha sonra yazıdan bağımsız bir gösterge aracı olarak bilginin belgelenmesi yolunda kullanılmaya başladı. Peygamberler tarihi, soylulara dair günlük yaşam, sosyal ve kültürel hayat, tarihî olaylar ve olgular vb. resmin konusu olmuştur.

Ofis ya da İletişim Araçları ve Folklor

Alan Dundes'in "halk" terimini "en az bir ortak unsuru paylaşan insanların oluşturduğu grup" (Dundes 1980: 6) şeklinde yeniden tanımlaması, neyin folklor malzemesi olduğu sorusuna cevap arayanları meseleye daha geniş perspektiften bakmaya sevk etti. Dundes'le aynı bakış açısına sahip halk bilimciler ailelerin, semtlerin, dinî ve etnik grupların, amatörlerin, mesleki grupların kendilerine özgü halk bilimi malzemesine sahip olduklarını gördüler. Her grubun belirli bir zaman dilimi içerisinde kendi dinamikleriyle kendine özgü bir kültür oluşturabilme yeteneğine sahip olması, halk bilimcileri toplumun en küçük yapı birimlerini araştırmaları kapsamına almaya yöneltti. Bu dikkatle ele alınabilecek gruplardan biri de ofis çalışanlarıdır. Dundes, ofis

[1] bk. Ardışık formdaki resimsel simgelerden oluşan *Proto-yazı* (Goody 2013: 32-43), grafik işaretlerinin basit kullanımından doğan *Logografik yazı* (Goody 2013: 53-65), kaya ve ağaçlara kaba hatlarıyla kazınan boyayla kumaş üzerine de çizilebilen bir resim yazısı niteliğindeki *Kekinowin* (Faulmann 2005: 10).

çalışanları tarafından hazırlanan ve dağıtılan el yapımı karikatür, parodi ve şaka amaçlı notların matbu olmalarına rağmen sözlü şaka malzemelerinden daha iyi iletişim kurduğunu vurgular. Söz konusu materyaller modern yaşama özgü olmaları nedeniyle hem değişimi sergilemekte hem de modern insanın duygularını yansıtmaktaydı. Dundes'e göre nasıl eski moda kırsal folklor bir zamanlara ait maddi-manevi değerleri yansıtıyorsa aynı şekilde kent folkloru da modern kent yaşamına dair önemli ögeler içermektedir (Dundes ve Pagter 1978: xxii). İnsanın konuşmaya dayalı iletişim yoluyla yapmak istemediği şakalarda farklı araçlara yöneldiğini belirten Michael J. Preston, fotokopi makinesinin bu hususta önemli bir işleve sahip olduğunu vurgulamıştır. Çizgi, yazı, işaret ve benzeri araçlarla yapılan şaka malzemelerinin gerek üretiminin gerekse dağıtımının ancak fotokopi makinesiyle yapılabileceğini[2] söyleyen Preston, fotokopi makinesinin bu şekilde amaç dışı kullanımını "Xerox-lore"[3] terimiyle adlandırmıştır (Preston 1974: 11-12). Yirmi yıl sonra Preston, geleneksel malzemenin yayılmasında faks makinesinin etkin bir şekilde kullanıldığına dikkat çektiği "Faks Makinesinden Geleneksel Mizah: Bir Türün Tamamı"[4] başlıklı makalesinde bu sefer "Fax-lore" terimini önermek ister ancak bilgisayarın aynı görevde kullanılmaya başlandığını gözlemleyerek bu düşüncesinden vazgeçer (Preston 1994: 147). Dundes ve Pagter, 1975-2000 yılları arasında teknolojinin gelişimine göre içeriği yenilenen "Evrak İmparatorluğundan Kent Folkloru"[5] adlı kitaplarında ofis çalışanlarının yaptığı folklorik işi sırasıyla "faks yoluyla folklor", "beyaz yakalı folklor", "bürokrasi folkloru", "ofis fotokopi makinesi folkloru" şeklinde ifadelerle tanımlamışlardır (Frank 2011: 8-9). Ancak devam eden süreçte söz konusu folklor materyalinin oluşumunda kişisel bilgisayar ve internet etkili olmaya başlamıştır.

Türkçede "genel ağ" anlamına gelen İnternet terimi, İngilizce "international" (uluslararası) ve network (ağ-şebeke) kelimelerinin birleşimiyle oluşmuştur (Akalın vd. 2008: 178). İletişim ağı olan internet, dünya çapında birçok bilgisayar sisteminin birbirine bağlı olduğu bir sistemdir ve zamanın en küçük birimi içerisinde büyümeye devam eder. Eldeki bilginin depolanması, muhafazası ve paylaşımına yönelik bir teknoloji olan internet vasıtasıyla istenilen bilgiye kolay, hızlı, güvenli ve ucuz bir şekilde ulaşmak mümkündür. İstihbari, askerî ve akademik bir araç, bir yayın organı olarak tasarlanan internet, kullanım alanının genişlemesiyle aynı zamanda folklorik bir ortam hâline gelmiştir. Onu en gözde iletişim aracı yapan sebepler zinciri arasında

---

2 Bu tespit, fotokopi makinesinin revaçta olduğu, ofiste kullanılan diğer iletişim ve üretim araçlarının icat edilmediği dönem için geçerlidir.

3 Xerox, yazıcı anlamına gelmektedir.

4 *Traditional Humor from the Fax Machine: All of a Kind*

5 *Urban Folklore from the Paperwork Empire*

eş zamanlı gerçekleştirebildiği gönderme, alma, üretme, tüketme, yazma ve okuma yetenekleri bulunmaktadır (Bronner 2009: 25-29). Uydu teknolojisi ve akıllı cep telefonları aracılığıyla neredeyse dünyanın her yerinde kullanılır hâle gelen internet böylece kablonun ve masaüstü bilgisayarın sınırlayıcı etki alanından kurtulmuş oldu. Sahip olduğu çoklu iletişim ortamı 21. yüzyıla gelindiğinde ona günlük hayatın vazgeçilmez bir unsuru olma niteliği kazandırdı.

Bir zamanlar ofiste ayrı ayrı işlevleri olan makine ya da aletlerin tamamen bilgisayar teknolojisi çatısı altında toplanması görsele dayalı paylaşımların üretimini kolaylaştırmıştır. Sanal ortamda hazırlanan şakalar, şehir efsaneleri, üzerinde oynanmış veya yeniden üretilmiş dijital fotoğraflar, resimler; sahte veya çarpıtılmış haberler, basın bültenleri, iş yeri zabıtları, belgeler, şarkılar, şiirler, filmler, reklamlar, animasyonlar, posterler; hareketli veya hareketsiz karikatürler, filmlerden veya animasyonlardan alınan kesitler; sırf mizah yapmak amacıyla hazırlanmış videolar, ses kayıtları ve gösteriler bilgisayar teknolojisinden biraz anlayan herkesin üretebildiği materyallerdir. Sanal ortamda oluşan bu kültür, 21. yüzyılda yalnızca kentli halkın ürettiği ve tükettiği bir kültür değil, kırsal kesimden kente bilgisayar teknolojisini kullanabilen herkesin kültürüdür. Kültürün sanal ortama geçmesi demek elektronikleşmesi anlamına gelmektedir. Öyle ki bu yeni kültürleşme sürecinde her şey elektronik cihazlarla elde edilmekte, depolanmakta ve paylaşılmaktadır. Dolayısıyla sanal ortamda oluşan bu kültür "newslore", "net-lore", "e-folklore" gibi terimlerle karşılanmaktadır. Ben bu hususta "e-folklor" terimini kullanmaktan yanayım (bk. Güvenç 2014).

Görsel Mizah Kültürü

Ses, söz, sembol, işaret, resim insana özgü iletişim mekanizmasının önemli parçalarıyken her dönemin teknolojisi, hayatın neredeyse her alanında kendisine ait bir etki alanı oluşturdu. Sözün yazıya, okun mermiye, atın arabaya yerini ya da daha açık bir ifadeyle kullanım yoğunluğunu bıraktığı gibi sanat dünyasında da benzeri yer değişimleri yaşandı. Toplum yaşamında egemen olmaya başlayan teknolojik endüstri, yazıya dair birçok şeye ilginin azalmasına sebebiyet vermiştir. Çağın hızlı yaşamına alışan insan, aceleci, sabırsız, çabuk bıkan bir yapıya büründüğü için fazla vakit alan uzun okuma eylemlerinden kaçınmaya başlamıştır. Bu süreçte sözün ve okumanın yerini büyük ölçüde imajla anlatım almıştır (Turani 2011: 109). Uzun yazılı anlatımlardan ibaret romanlara alternatif olarak resmin hâkim olduğu, yazının arka

planda kaldığı fotoromanlar[6] ve çizgi romanlar[7] bu hususta örnek verilebilir. *Kahramanlık* çizgi romanlarının büyük ilgi görmesi yayıncıları roman türünü de çizgi roman formuna dönüştürüp pazarlamaya sevk etti. Bugün klasik olarak nitelenen birçok romanın çizgi roman formu mevcuttur hatta çok satan ya da popülaritesi olan romanlar da dönüştürülmektedir. Dolayısıyla imajla anlatım teknolojiyle birlikte yalnızca ressam ve heykeltıraşların görevi olmaktan çıkmıştır. İmaj, artık fotoğrafın, filmin ve fotoğrafı, deseni ya da çizgiyi hareket eder hâle getirebilen bilgisayarın ilgi alanına girmiştir (Turani 2011: 109). Herhangi bir görüntünün hareket eder hâle getirilebilmesi, bilgisayar vasıtasıyla görüntü üzerinde her tür manipülasyonun yapılabileceği anlamına gelir ki bu ve buna benzer uygulamaların temeli aslında fotoğraf ve fotoğrafçılığın tarihiyle yaşıttır. Burada üzerinde durulması gereken husus, insanın yüzyıllarca emek vererek gerçeğe en yakın görüntüyü kâğıt veya benzeri bir düzlem üzerinde elde etmeyi başardıktan sonra neden yakaladığı gerçeği deforme etmeye çalıştığıdır. Bu konuda akla ilk gelen yanıt, gerçeğin birilerinin hoşuna gitmeyen içeriğe sahip olmasıdır. Ancak diğer taraftan ister amatör ister profesyonel olsun fotoğrafçılıkla uğraşan herkes çektiği fotoğrafı farklı amaçlar uğruna dikkat çekici kılmak, fotoğraftaki bir bölümü ya da ayrıntıyı ön plana çıkarmak, fotoğraftaki gerçeği değiştirmek veya saptırmak, fotoğrafın içeriğinden hareketle başka konulara temas etmek için çeşitli yöntemlere başvururlar. Uygulanan yöntemler fotoğrafçılığın ortaya çıktığı günden bugüne kadar geçen süreçte edinilen tecrübelerle keşfedildi ve geliştirildi. Bir başka ifadeyle karanlık odadan fotoğraf programcılığına uzanan zaman diliminde karanlık oda hilelerinin yerini program hileleri aldı. Fotoğraf üzerinde düzenleme yapma ya da fotoğrafın kesilip parçalara ayrılarak düzenlenmesi işi ilk defa Victoria döneminde (1837-1901) yapıldı. Perspektifin önündeki gerçeği tuzla buz eden bu teknik I. Dünya Savaşı sonrası Almanya ve Rusya'da fotomontaj adını aldı (Warner Marien 2015: 157). Uyuma ve mükemmelliğe dair bütün dikkatleri yerle bir eden fotomontaj tekniğinde önemli olan, üretilen resim aracılığıyla verilmek istenen mesajı etkili bir şekilde sunmaktır. Devam eden süreçte bu akımı başka akımlar takip etti. Fotoğraftaki gerçeğin

---

6 Ortaya çıktığı dönemin popüler türleri olan melodram, tefrika, duygusal roman, sineromanın (sinema için kaleme alınan roman) bir uzantısıdır. İçinde bir roman metnini ve profesyonel oyuncuların bu metindeki önemli motiflere göre sergiledikleri pozların fotoğraflarını içeren anlatı dizisidir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1947'de İtalya'da Stefano Reda ve Damiano Damiani tarafından çizgi roman tekniği kullanılarak ilk fotoroman hazırlanmıştır (Büyük Larousse 1986: 4225).

7 Kahramanların ya da yazarın duyguları, düşünceleri ve konuşmalarının baloncuk vb. özel alanlarda verildiği, kurgunun ardışık çizgi resimlerle sunulduğu bir anlatı türüdür. İlk örneği 18. yüzyılda William Hogarth tarafından verilmiştir. Hogarth söz konusu ilk örneklerde olayların gülünç ve çelişkili tarafını abartılı çizgilerle anlatmıştır (Cantek 2012: 32).

manipüle edilmesi işi diğer akımların hepsinde ön planda tutuldu. Çünkü değişen sosyal, kültürel, ekonomik, dinsel, siyasal ve teknolojik şartlarla birlikte anlatılacak, saptırılacak, propagandası veya reklamı yapılacak, eleştirilecek çok şey vardı. Bunun çabuk yayılan, hafızalarda daha uzun süre kalan, eğlenceli ve anlamak için okumak gibi vakit ayrılması gereken bir eyleme ihtiyaç duymayan en etkili yolu resim/fotoğraftı. Fotomontaj, özellikle propaganda amacıyla kullanılıyordu. Ancak oluşturulan resimler büyük oranda propagandası yapılan düşüncenin karşısındaki gücün veya güçlerin aşağılanarak komik duruma düşürülmelerini anlatıyordu. Söz gelimi Almanya'da kadınların oy verme hakkını kazanmaları ve ilk politikacı kadınların meclise girmeleri üzerine Hannah Höch 1919'da *Dada Panaroma* adlı fotomontaj çalışmasını yayınladı. Çalışmada kadınların karşısındaki o devrin güçleri çeşitli fotomontaj hileleriyle karikatürize edilmişlerdir (Clark 2011: 37-41). Vladimir Mayakovsky ise 1923'te sevgilisine yazdığı bir şiir için illüstrasyon görevi yüklenecek bir fotomontaj çalışması yaptı (Farthing 2014: 404).[8] Dada akımının[9] önemli temsilcilerinden ressam Raoul Hausmann ise sol kanadın siyasi gündemini, editörlüğünü yaptığı *Der Dada* (1919-1920) dergisiyle tutuyordu. Dergi fotomontajlar, hicivli karikatürler ve sahte fotoğraflarla doluydu. Hausmann, 1918'den itibaren yapmaya başladığı hiciv içerikli fotomontajlarla burjuva toplumunun gelenek ve değerlerini eleştiriyordu (Farthing 2014: 412). Böylece ele aldığı konuları dikkat çeken yönleriyle, abartarak ya da çarpıtarak mizahi forma dönüştüren, iğneleyici tarafı ağır basan ve resimli eleştiriyi temele alan, karikatüre[10] alternatif olacak, yeni bir tür ilk örneklerini vermeye başladı. Teknoloji yoluyla elde edilen görsele dayalı resim sanatları, yine teknolojinin gelişimine göre değişim ve dönüşüme uğrayarak günümüze kadar devam etmiştir.

1950'lerde özellikle resim ve heykeli merkeze alarak hedef kitlesini gençlerden seçen "pop-art" akımı patlak verdi. Pop terimini popüler kültü-

---

8 Şiirin orijinal adı Pro eto: Ei imne (Bunun hakkında: Onun ve benim için). İllüstrasyon çalışmasında söz konusu çiftin ilişkisinin alışılmadık doğasına göndermeler yapılmıştır (Farthing 2014: 404).

9 1960'larda "Yeni Dada" akımıyla birlikte kolaja, hazır nesnelerin kullanımına, rastlantısal işlemlere ve kural dışı performanslara başvuran sanatçılar, böylelikle belli başlı sanatsal akımlara meydan okumuşlardır (Melick 2015: 90). Bu akım fotoğrafçılık alanında ezberin bozan bir özelliğe sahiptir.

10 Eğer tarih öncesi çağlarda mağara duvarına, taş veya vazo üzerine yapılmış resimler (Bunlar anlattıkları konular itibariyle dikkatli irdelenmelidir. Öyle ki birçoğu büyüsel içerikli olabilir.) tasnif dışı bırakılırsa karikatürün ilk örneklerine Ortaçağ Avrupa'sında rastlanır. Bunlar genellikle dinsel içerikli çizimler veya görsel ürünlerdir. Bilhassa kiliselerde rastlanan örneklerin içeriği şeytandır. Önceleri şeytanın korkunçluğu söz konusu görsellerle sergilenirken sonraları şeytan gülünç hâle getirilerek bir alay öğesine dönüştürülmüştür (Topuz ۱۹۹۷: ۲۵).

rün görsel tasviri olarak tanımlayan eleştirmen Lawrence Alloway, çok farklı amaçlarla kullanılacak ilk pop-art örneğini verdi. Bu akımı destekleyen sanatçılar pop-artı gelip geçici, kolayca unutulan, düşük maliyetli, toplu üretilen, gençliğe yönelik, esprili, çekici, hileli, göz alıcı büyük iş nitelemeleriyle tarif ettiler (Melick 2015: 76). 1960'lara gelindiğinde sanatçılar, hareketli görüntülerin yavaşlatılmasıyla durağan ve hareketli görüntü arasındaki sınırı keşfettiler. Özellikle fotoğraf ve video teknolojisindeki dijital imkânların gelişmesine bağlı olarak hareketli resimlerden durağan pozlar almak ya da yakalamak daha da ilgi çekici ve keyifli bir hâl aldı. Görsel temelli bilgisayar programcılığı sayesinde bir yandan durağan resimler hareketlendirilirken bir yandan da hareketli resimler hareketsiz hâle getirilmeye, bunların üzerinde çeşitli düzenlemeler yapılmaya başlandı (Warner Marien 2015: 202). 1967'de Sony şirketi pille çalışan kompakt video kayıt cihazını, daha sonra da evde videokaset kaydı yapan Betamax'ı piyasaya sürdü (Melick 2015: 46). Böylece fotoğraf ya da resme dayalı çalışmalar laboratuvar ortamından ev ortamına geçiş yaptı. Bu, artık amatörlerin de görsel üzerinde rahatlıkla oynayabilecekleri anlamına geliyordu. 1970'lerde "Dijital Durağan ve Hareketli Görüntü" kamerasının icadıyla "dijital fotoğrafçılık" dönemine geçildi. Bu dönemle birlikte ortaya çıkan bir başka uygulama alanı ise "dijital sanat" oldu. Harold Cohen'in icat ettiği "Aaron" adlı çizim programı, bu alanda bir dönüm noktasıdır. Bilgisayar programları vasıtasıyla işlem gören fotoğraflara, internet için yapılmış sanat çalışmalarına dijital sanat örneği denmeye başladı (Farthing 2014: 548).

Dijital fotoğrafçılık önceleri kusursuz yalanlar uydurulabileceği hususunda endişe yaratsa da zamanla hem medyanın hem de teknolojiyle uzaktan yakından ilgilenen herkesin farklı amaçlarla başvurduğu bir araç konumuna geldi (Warner Marien 2015: 205). Diğer taraftan kusursuz yalanlar konusunda endişe edenlerin yardımına yine teknoloji yetişti. Fotoğrafçılık hilelerini tespit eden programlar sayesinde duyulan endişeler ortadan kalktı. Hatta bu sorun, fotoğrafçılıkla ilgili çeşitli uzmanlık alanlarının ve iş kollarının ortaya çıkmasına önayak oldu.

1982'de *National Geographic* dergisi Gize'deki Mısır piramitlerinin yatay formda çekilmiş bir fotoğrafını kapak resmi yaptı. Manzara geniş olduğu için odaktaki iki piramit yatay formda fotoğraflanabilmişti. Dergi editörleri bu geniş resmi dikey formdaki kapağa sığdırabilmek için iki piramidi bilgisayar programı yardımıyla birbirlerine yakınlaştırdılar. Dergi, değişiklik konusunda okura herhangi bir bilgi vermeden yayınlandı. Ancak dikkatli okurların gözünden kaçmayan bu ayrıntı çok tartışıldı. Bu olay sosyal gözlemciler tarafından dijital fotoğrafçılığın başlangıcı olarak kabul edildi (Warner Marien 2015: 205). Bilgisayar teknolojisi yaygın bir şekilde kullanılmaya başlandığında kültürün ve iletişimin merkezinde yalnızca kelimeler vardı. Grafik ara yüzlü

işletim sistemlerine sahip bilgisayarların üretilmesiyle birlikte imgeler, grafikler, sesler, videolar, animasyonlar, görsel ve hareketli resimler ve benzeri formlar yeni çoklu medya ortamının en gözde ögelerine dönüştü (Çakır 2014: 207). İnternetin sivil kullanıma açılması, çoklu medya ortamına ait ürünlerin küresel ortamda paylaşımını hızlandı ve yaygınlaştırdı. İnternet ortamında çalışmayı seven sanatçılar Hollandalı Joan Heemskerk ve Belçikalı Dirk Paesmans 1990'larda Jodi Sanat Koleksiyonu'nu oluşturdular. Sanatçılara ait http://globalmove.us/ ve http://g33con.com/ eserleri, yazılım endüstrisinden kapitalizme birçok şeyi eleştiren komik animasyonlar ve benzeri ögelerle gerilla sanatı örneği olarak gösterildi (Farthing 2014: 549).

Walter Ong, sözel anlatımın elektroniğe dönüşmesiyle birlikte kelimenin mekânla olan bağının güçlendiğini söyler (Ong 2007: 160). Elektronik ortamdan önce sözlü anlatım ancak yüz yüze iletişim ile mümkündü ancak elektronik ortamla birlikte bu zorunluluk ortadan kalktı. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması bilginin elektronikleşmesi sürecini hızlandırdı. Teknolojinin sunduğu çoklu iletişim ortamı ve bilginin bu iletişim ortamına göre şekillenmesi (Burada kastedilen bilginin ses ve hareketli ya da hareketsiz görüntü formunda depolanabilmesi ve aktarılabilmesidir.) Ong'un deyimiyle insanlığı ikincil sözlü kültür çağına sokmuştur (Ong 2007: 160). Bu çağda metin, görüntü, ses gibi iletişim biçimlerinin bir arada kullanıldığı adına sınırsız metin (hypertext) adı verilen yeni bir okuma-yazma teknolojisi ortaya çıkmıştır. Sınırsız metnin yayılma alanı ise internettir (Ayata 2005: 147). Temelinde görüntünün ve sesin yer aldığı bu yeni iletişim şekli, insan düşünce sistemini ve davranış şekillerini değiştirmiştir. Sanal iletişimin maddi olmayan (tüm duyulara açık olmayan), sığ, sınırlı görünümlü (karşınızdaki kişinin istediği kadar ayrıntı görürsünüz) ve samimiyetsiz ortamı iletişim sırasında insanların samimiyetsiz, güvensiz, saldırgan davranışlar sergilemelerine neden olmuştur. Hatta bu olumsuz özellikler ekseninde hareket eden klavye başındaki bireyin ruh hâlini tarif etmek amacıyla "klavyenin arkasına saklanmak", "klavye kahramanlığı yapmak", "klavye cambazı", "klavye delikanlısı", "klavye fedaisi" gibi deyimler türemiştir.

Elektronik mektup yoluyla başlayan güldürmeye, şaşırtmaya, kandırmaya ve korkutmaya dayalı materyallerin paylaşımı işi; sosyal ağlar, forum siteleri, sözlükler ve blog siteleriyle birlikte yaygınlaşarak günlük hayatın vazgeçilmez parçası hâline geldi. Yapılan paylaşımlar ancak görsel yolla algılanabileceği için paylaşmak üzere hazırlanan materyallerde görüntünün tasarımı ayrı bir öneme sahiptir. Çünkü bireyi güldürecek, şaşırtacak, kandıracak veya korkutacak unsur(lar) görüntüde yer alır. Yazı bu iletişim mekanizmasında ikincil derecede, görüntüyü destekleyici bir işleve sahiptir. Diğer taraftan güldürme, şaşırtma, kandırma ve korkutma dürtülerinin arkasında yatan tek neden mizah

yapma isteğidir. Bu eylemler ise mizah yapma yeteneği gerektiren şaka veya espri yapma ya da dalga geçme teknikleriyle yapılırlar. Yukarıda değinildiği üzere fotoğrafa ya da resim üzerinde yapılan Victoria dönemindeki ilk düzenlemeden günümüze kadar geçen zaman zarfında görüntü genellikle mizahi formlarda sunulmuştur. Bugün ise bir zamanların mizahi ögeler içeren anlatı türlerinin birçoğu görsellerle yeniden dizayn edilerek sunulmaktadır. Örneğin sözlü geleneğin yaygın bir şekilde kullanılan mizahi türlerinden fıkra bile günümüzde görsel formda paylaşılmaktadır. İnsanlar bugün, dost sohbetlerinin fıkra safhasına geçişini haber veren "Dur sana bir fıkra anlatayım.", "Aklıma bir fıkra geldi.", "Geçenlerde bir fıkra duydum." vb. klişe sözleri yerine artık "Gönderdiğim/paylaştığım yazıyı okudun mu?", "Gönderdiğim/paylaştığım resme baktın mı?", "Şunu gördün mü?" vb. sözler söyleyerek mizahı paylaşır oldu. Aynı şekilde mitoloji, masal, efsane, bilmece, halk şiiri, atasözü, deyim gibi halk edebiyatı mahsullerinin çoklu iletişim ortamı için tasarlanmış formlarına sanal âlemde fazlasıyla mümkündür.

Görsel materyalin laboratuvar ortamına ihtiyaç duyulmadan manipüle edilmesi işleminin iş veya ev ortamında yapılmaya başlanmasıyla birlikte grafik tabanlı programlarla hazırlanan görseller sanal ortamda paylaşılmaya başlandı. Bir zamanlar fotokopi makinesiyle, yazıcıyla ya da faksla hazırlanan materyalin yeni nesli olan bu görseller, teknolojinin gelişmesiyle bir yandan daha kolay hazırlanabilirken diğer taraftan daha hızlı paylaşıldı. Bu etkileşim en iyi iletişim şekli olan mizahın da sanallaşmasını sağladı. Sözlü mizahtan yazılı mizaha, oradan da elektronik ve dijital mizaha ya da ikinci sözlü kültür ortamı mizahına geçişin sanılandan daha hızlı gerçekleştiğini belirten Nebi Özdemir'e göre internet ortamında geleneksel mizaha alternatif olarak farklı bir mizah türü veya kültürü gelişmeye yüz tuttu (Özdemir 2008: 310). Görsele dayalı elektronik mizah zamanla o kadar etkili oldu ki bu materyaller propaganda, reklam, eleştiri gibi amaçlar için kullanılmaya başlandı. Üstelik sınırsız bilginin yer aldığı internet ortamında istenilen bilgiye ya da görsele ulaşmak anlık bir durum hâline geldi. Görsel ileti materyalinin yapımında kullanılacak malzemenin temini hususunda tasarımcı uluslararası sınırsız bir donanıma sahip oldu.

Günümüzde eğlendirmek amacıyla hazırlanan elektronik görsellere "caps" denmektedir. "Yakalamak" anlamına gelen ve İngilizce "capture" kelimesinden türeyen bu terim, ilk başlarda kullanıcıların internetten indirmek istedikleri filmler hakkında bilgi edindikleri fotoğrafları tanımlamak için kullandıkları kelimedir. Filmlerin önemli sahnelerinden alınan fotoğraflar paylaşım sitesinde ilgili yere konulur ve böylece kullanıcının filmden elde edilmiş örnek kesitler aracılığıyla, kısmen de olsa, film hakkında bilgi edinmesi sağlanırdı. Burada "yakalamak" ifadesiyle kastedilmek istenen, hareketli

görüntüden arzu edilen sahneye ait bir karenin elde edilmesidir. Bu uygulama zamanla yakalanan fotoğrafların güldürü ögeleri içeren formlara dönüştürülmesiyle, orijinal veya üzerinde oynanmış fotolara uygun yazılar eklenmesiyle eğlendirmeye yönelik mizahi bir anlatım türüne dönüştü. Eğlenmek amacıyla üretilen bu görseller önceleri filmlerden veya videolardan elde edilirken, sonraları evrendeki bütün görseller "caps"ın malzemesi olarak kullanılmaya başlandı. Anlamı, kullanım alanı ve işlevi genişleyen bu tür, günümüzde mesaj içeren her çeşit sosyal iletişim görselinin genel adı oldu. Fotoğrafa müdahale edilmesi işi aslında daha önce de değinildiği üzere fotoğrafçılık tarihiyle başladı. Fotoğrafın manipülasyona uğratılmasına genel ifadesiyle fotomontaj adı verilmektedir. Dolayısıyla "caps" adı verilen mizahi resim yapma işi de bir nevi fotomontajdır ancak "caps"da hazırlanan resmin yazıyla desteklenmesi mevzubahistir. Yakalanan fotoğraf herhangi bir resim editör programına yapıştırılır ve böylece söz konusu fotoğraf üzerinde istenildiği gibi düzenleme yapılabilir. Fotoğraf üzerinde düzenleme yapıldıktan sonra oluşturulan resme uygun bir alt yazı kırmızı bir şeride yerleştirildikten sonra "caps" hazırlanmış olur. Bununla birlikte anlatılmak veya iletilmek istenen mesajın boyutuna göre hazırlanan materyaldeki resim sayısı değişebilir. Eğlendirmek, ideolojik herhangi bir düşünceyi aktarmak, reklam yapmak, dolandırmak, kandırmak, korkutmak amaçlarıyla hazırlanan bu elektronik görsellere "caps" yani Türkçe telaffuzuyla "kaps" adı verilmektedir.

Bu resimleri anlayabilmek için resmi hazırlayan kişinin kültür düzeyine ait çeşitli kodları iyi bilmek lazımdır. Bu görsellerin cep telefonunda veya bilgisayarda, tabir yerinde olursa, ayaküstü hazırlanabilir bir özelliğe sahip olması, bunların kullanım sıklığını artırmıştır. Sanal âlemde yediden yetmişe herkesin ilgi alnına göre mizahi görsel bulunabilir. Çünkü bunları yediden yetmişe bilgisayar ya da cep telefonu kullanmayı bilen herkes hazırlayabilmektedir. Elde edilen görseller tasarlanan kurguya göre yeniden şekillendirilebilirler. Yani görseller üzerinde oynanabilir. Bununla birlikte görselin aslına dokunulmadan da resim üretilebilir. Daha açık bir ifadeyle caps yapılırken ya elde edilen resme uygun bir metin seçilir/oluşturulur[11] ya da eldeki herhangi bir metne ya da tasarlanan düşünceye uygun bir resim bulunur.

Diğer taraftan görsellerde kullanılan anlatım teknikleri şöyle sıralanabilir:

Örnek gösterme, durumun ifadesi (kişinin fiziksel ya da psikolojik hâli), yakalanan resimdeki görüntüye uygun bir replik uydurma, gerçekte olana dikkat çekme ve karşılaştırma (tezat olanın gözler önüne serilmesi).

[11] Burada seçilir ifadesiyle, insanlığa mal olmuş bir metin ima edilmektedir.

Tamamen mizah yapmak amacıyla hazırlanan bu sosyal iletişim materyallerinde aynı zamanda metinlerarası[12], dolayısıyla göstergelerarası[13] ilişkiler de söz konusudur. Çünkü yeni fotoğraflar ya da resimler oluşturulurken başka görsellerden yararlanılmaktadır. Aynı durum yeni görsellere eklenen metinler için de geçerlidir.

Sonuç

Halkın yönlendirdiği sosyal medya artık geleneksel basından daha güçlü bir konuma gelmiştir. Çünkü herkesin elinde bütün dünya ile iletişim kuracağı bir araç mevcuttur. "Caps" adı verilen görsel iletişim materyalleri aracılığıyla internet kullanıcıları duygu ve düşüncelerini mizahi yolla anlatma şansına sahiptir. Son yıllarda değer kazanarak mizah kültürünün önemli bir parçası hâline gelen görsel iletişim materyalleri, içerikleri itibarıyla yaratıldıkları dönemin sosyal, siyasal, kültürel, dinsel, ekonomik yapısını yansıtırlar. Daha açık bir ifadeyle mizahi de olsalar birer kültür, tarih ve sosyoloji vesikalarıdır. Bu görsellerde genellikle abartı, alay, yalan, ironi, tezat kullanılarak mizah yapıldığı dikkat çeker. Görsel ile metnin birleştiği bu anlatıların kaynağı halktır. Bütün bunlar aynı zamanda toplumun mizah anlayışının nasıl olduğunu açıkça gözler önüne sermektedir.

Kaynaklar

AKALIN, Şükrü Halûk vd. (2008), *Bilgisayar Terimleri Karşılıklar Kılavuzu*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

AKTULUM, Kubilay (2007), *Metinlerarası İlişkiler*, İstanbul, Öteki Yayınevi.

AKTULUM, Kubilay (2011), *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*, Ankara, Kanguru Yayınları.

ASSMANN, Jan (2001), *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

AYATA, Canan Şenöz (2005). *Metindilbilim ve Türkçe*, İstanbul, Multilingual.

BRONNER, Simon J. (2009). "Digitizing and Virtualizing Folklore", *Folklore and the Internet Vernacular Expression in a Digital World*, ed.: Trevor J. Blank, Utah, Utah State University Press.

Büyük Larousse (1986), Milliyet Gazetecilik.

CANTEK, Levent (2012), *Türkiye'de Çizgi Roman*, İstanbul, İletişim Yayınları.

---

12 Birden çok metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisidir. Başka bir ifadeyle bir metnin başka bir metindeki somut varlığıdır (Aktulum 2007: 83).

13 En az iki gösterge dizesi (resim, müzik, yazı) arasındaki alışveriş işleminin değişik gösterge sistemlerine ait yapıtlar arasındaki açık-kapalı ilişkilerdir (Aktulum 2011: 436).

ÇAKIR, Mukadder (2014), *Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü*, Ankara, Ütopya Yayınevi.

CLARK, Toby (2011), *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

DOĞAN, D. Mehmet (2008), *Doğan Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul, Pınar Yayınları.

DUNDES, Alan (1980), "Who Are The Folk", *İnterprenting Folklore*, Indiana University Press, 1-19.

DUNDES, Alan vd. (1978), *Work Hard And You Shall Be Rewarded*, Detroit, Wayne State University Press.

FARTHING, Stephen (2014), *Sanatın Tüm Öyküsü*, çev.: Gizem ALDOĞAN-Firdevs Candil ÇULCU, İstanbul, Hayalperest Yayınevi.

FAULMANN, Carl (2005), *Yazı Kitabı Tüm Yerkürenin, Tüm Zamanların Yazı Göstergeleri ve Alfabeleri*, çev.: Itır ARDA, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

FRANK, Russel (2011), *Newslore*, Jackson, University Press of Mississippi.

GOODY, Jack (2013), *Yazılı ve Sözel Arasındaki Etkileşim okur-Yazarlık, Aile, Kültür ve Devlet Üzerine İncelemeler*, İstanbul, Pinhan Yayıncılık.

GÜVENÇ, Ahmet Özgür (2014), "İnternet Folkloru Üzerine Önerilen Bir Terim: E-Folklor", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 18 (2): 31-46.

MELİCK, Tom (2015), *Tarih Boyunca Sanat*, çev.: Dilek Şendil-Süreyya Evren, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

ONG, Walter J. (2007), *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojileşmesi*, İstanbul, Metis Yayınları.

ÖZDEMİR, Nebi (2008), *Medya K*ültür ve Edebiyat*,* Ankara, Geleneksel Yayınları.

PRESTON, Michael J. (1974), "Xerox-Lore", *Keystone Folklore,* XIX, 11-27.

PRESTON, Michael J. (1994), "Traditional Humor from the Fax Machine: All of a Kind", *Western Folklore,* 53, 147-169.

TOPUZ, Hıfzı (1997), *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü,* İstanbul, İnkılâp Kitabevi.

TURANİ, Adnan (2011), Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul, Remzi Kitabevi.

WARNER MARIEN, Mary (2015), *Fotoğrafçılığı Değiştiren 100 Fikir*, çev.: Göksu Şimşek, İstanbul, Literatür Yayınları.

NEDİM İLE İZZET ALİ PAŞA ARASINDAKİ BİR MUTAYEBEYİ METİNLERDEN OKUMAK

Ahmet TANYILDIZ[*]

Giriş

Muhteva, şekil ve üslup açısından klasik Türk edebiyatının son parıltılı dönemi olan XVIII. yüzyıl edebî geleneği hakkında kaynakların ittifak ettiği genel husus, birkaç istisnai örnek dışında umumi olarak şiir kalitesinin düştüğüdür. Birkaç asırlık edebî tecrübenin neticesinde ulaşılan *klasik seviye*, bu asırda aşınmaya başlamış ve *kemal* döneminden sonra *zeval*e doğru yüz tutmaya başlamıştır. Buna rağmen yüzyılın başında Nedim (öl. 1730), sonunda ise Şeyh Galib (öl. 1799) *nazım binası*nı ayakta tutan yegâne unsurlar olmuştur. Devrin en önemli şairlerinden Nedim, ana mecradan kopmadan münferit bir gelenek oluşturabilmiş üslup sahibi bir şairdir. *Nedimane* veya *şuhane* tarz isimleriyle öne çıkan bu üslup, söz konusu dönemde ve sonraki asırda muhtelif şairler tarafından benimsenmiştir. Devir kaynaklarının ve son dönem araştırmalarının isabetle vurguladığı gibi *Nedimane/şuhane* söyleyişin takipçileri arasında İzzet Ali Paşa (öl. 1734) ismi de öne çıkar. İzzet Ali Paşa, Nedim'in yakın dostu olmanın ötesinde yazdığı şiirleriyle söz konusu tarzı devam ettiren şairlerin başında gelir. Birçok gazeli Nedim'e nazire olarak yazılmıştır. Nedim de İzzet Ali Paşa'yı takdir etmiş, kimi şiirlerine nazire yazmış ve birkaç tarih kıtasını ona hasretmiştir.[1]

Nedim'in Macerası ve Metinler

Bu çalışmanın muhtevasını teşkil eden konu, iki sıkı dost olan Nedim ile İzzet Ali Paşa arasında geçen mutayebe/mülatefe üslubundaki bir müşaaredir. Nedim bir eğlence meclisinde mahbubesiyle yaşadığı macerayı ilkin divanın Farsça şiirler kısmında bulunan bir manzumesinde ele alır. Burada Nedim'in

[*] Doç. Dr., Dicle Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / ahmettanyildiz@gmail.com

[1] Her iki şair hakkında yapılan müstakil ve nitelikli çalışmaların mevcudiyeti nedeniyle burada şairlerin hayatlarına ve kişiliklerine temas edilmemiştir. Söz konusu çalışmalar için bk. Aypay 1998; Gölpınarlı 2004; Kutlar 1988; Macit 2012; Mazıoğlu 2012.

yanında beliren bir güzelin işvesiyle onu etkilemeye çalıştığı ancak sarhoş olduğu için şairin ona karşılık veremeyip sabah olduğunda sarhoşluk humarıyla tek başına kaldığı anlatılmaktadır.

Aynı hadiseyi daha sonra İzzet Ali Paşa bir gazelinde yeniden dile getirir. Bu şiirde konuyu aynı macera etrafında şekillendiren şair, Nedim'i istihzalı bir dille tasvir eder. İlk olarak sarhoşluğun etkisiyle mecalsiz kalan Nedim'in mahbube karşısındaki âciz durumunu ele alır. Ardından şairin o mecliste eğlenen diğer insanların müstehzi bakışlarına ve laf atmalarına maruz kaldığını belirterek mahbubenin ısrarlı tavırlarına dikkat çeker. Gazelin sonunda ise şairin talihsizliğinden dem vurur.

İzzet Ali Paşa'nın bu gazelini taştir edip divanına alan Nedim ise hadisenin mecraını biraz daha genişleterek aynı konuyu ele alır. Şair hikâye karakteri olarak kendini biraz istiğna perdesine çekerek ve bezmde bulunan diğer insanların müstehzi bakışlarından kaçmaya çalışıp o gecedeki hâlsizliğini izah ederek şiirin muhteva çerçevesini genişletir. İki temel özne etrafında şekillenen bu anlatımda da mahbubenin talepkârlığı ile şairin mecalsizliği esas olmakla beraber o işret meclisinin vaziyeti, mahbubenin hâl ve tavırları, meclisteki diğer şahısların davranış ve duruşları ile onlara cevap verme biçimi şiirde tasvirî olarak ele alınır.

Söz konusu macera etrafında teşekkül eden en ilgi çekici metin ise İzzet Ali Paşa'nın mahbube diliyle Nedim'e yazdığı mensur mektuptur. Mektuba hürmetkâr bir selamlama ile başlayan mahbube, kendi güzelliğini ve iffetini tasvir ettikten sonra talipleri olmasına rağmen hiçbirine yüz vermediğini söyler. Ardından bahsi geçen işret meclisindeki ahvali manzum parçalarla zenginleştirip yansıtır ve Nedim'in sarhoşluğundan dolayı kâm alamayarak evine döndüğünü belirtir. Mektubunun sonunda Leylâ ile Mecnûn, Ferhâd ile Şîrîn ve Vâmık ile Azrâ kıssaları da dâhil olmak üzere aşk meydanında bu şekilde biten hiçbir maceranın olmadığını iddia eder. Dua ile beraber bu mektubun Nedim'i tahkir maksadıyla yazılmadığını da vurgular.

Nedim ise mahbube diliyle yazılan bu mektubun her satırına/cümlesine cevabi bir satır/cümle ekleyerek onu bir nevi şerh eder. Mahbubenin güzelliğini tasvirine karşılık o da kendisinin aşk mevzusundaki yetkinliğine vurgu yaptıktan sonra her cümleye karşılık gelecek şekilde notlar düşer. Bu notlar yer yer manzum parçalardan müteşekkil olsa da çoğu kez argoya kaçan müstehcen ifadelerdir. Mektubun sonunda ise mahbubenin bu tarzdaki ifadelerinin kendisini kızdırmayıp bilakis o cümleleri sebeb-i inşirah kabul ettiğini belirtir.

1. Nedim'in Farsça Şiiri

Nâgehânem bütî be-dest üftâd
Şîvekâr ân çünân ki hîç me-purs

Yek dü sâgar keşîd ü geşt rahş
Hoş-güvâr ân çünân ki hîç me-purs

Bâdeî bûd der-miyâne-i bezm
Lâlezâr ân çünân ki hîç me-purs

Heme şeb der-miyâne-i men ü û
Sırr u kâr ân çünân ki hîç me-purs

Û der-âgûş u men zi-süsti-yi kîr
Şermsâr ân çünân ki hîç me-purs

Subh nâ-gâh reft ü men mândem
Pür-humâr ân çünân ki hîç me-purs (Halîl Nihâd 1340: 223-224)

2. İzzet Ali Paşa'nın Gazeli

Ey hoş ol şeb kim bana 'arz-ı cemâl eylerdi yâr
Bî-mecâl idüm ben ibrâm-ı visâl eylerdi yâr

Şâhid-i maksûd âgûşumda ben mahrûm-ı kâm
Subha dek teklîf-i vuslatla cidâl eylerdi yâr

Pîç ü tâbumdan gürîz itmek murâd itdükçe ben
Halka-i zülfin kemend-i mekr ü âl eylerdi yâr

Nâr-ı gayretle arak-rîz-i hicâb oldukça ben
Dîdesin mecrâ-yı eşk-i infi'âl eylerdi yâr

Gâh harf-endâz-ı ta'n oldukça yârân-ı safâ
Kâmetin sûret-nümâ-yı şekl-i dâl eylerdi yâr

Gayrı der-kâr-ı safâ gördükçe reşkinden hemân
Kelle-pûşın perde-i ruhsâr-ı al eylerdi yâr

Koydı istîlâ-yı bî-tâbî beni bir hâle kim

Hayretümden sûret-i bî-cân hayâl eylerdi yâr

Süsti-i tâli'le ben bî-tâb iken hayf u dirîg
Kendüsin âzürde-i fikr-i muhâl eylerdi yâr

Hâsılı 'İzzet Nedîm-i bezm-i hâsu'l-hâsını
Tâ-seher efsâne-hân-ı kîl ü kâl eylerdi yâr (Aypay 1998: 166-167)

3. Nedim'in İzzet Ali Paşa'nın Gazelini Taştiri

Taştîr-i Gazel-i 'İzzet 'Alî Beg

Ey hoş ol şeb kim bana 'arz-ı cemâl eylerdi yâr
Mâha kendin çarha âgûşum misâl eylerdi yâr
Karh içün ağyârı bin gunc u delâl eylerdi yâr
Elleri tağlîtde sihr-i helâl eylerdi yâr
Bî-mecâl idüm ben ibrâm-ı visâl eylerdi yâr

Şâhid-i maksûd âgûşumda ben mahrûm-ı kâm
Hiç görinmez bu iki zıdd arasında iltiyâm
Var ise tağlît içün söylenmiş ola bu kelâm
Fi'l-hakîka maslahat ger kalmış olsa nâ-tamâm
Subha dek teklîf-i vuslatla cidâl eylerdi yâr

Pîç ü tâbumdan gürîz itmek murâd itdükçe ben
Gûşe-yi ikbâle ikbâli ziyâd itdükçe ben
Ehl-i bezmün ta'nasın ol şûh yâd itdükçe ben
Cümlesi bî-hûşdur dirdüm 'inâd itdükçe ben
Halka-yı zülfin kemend-i mekr ü âl eylerdi yâr

Nâr-ı gayretle 'arak-rîz-i hicâb oldukça ben
Za'fumı fehm eyleyüp dirdi o şûh-ı pür-fiten
Bunlara ben eyleyem mekri temâşâ eyle sen
Sonra câdûlar gibi izhâr idüp efsûn-ı fen
Dîdesin mecrâ-yı eşk-i infi'âl eylerdi yâr

Gâh harf-endâz-ı ta'n oldukça yârân-ı safâ
Her birin bir tarz ile iskât idüp ol pür-cefâ
'Âşıkına 'âkıbet pinhân olup hâcet-revâ
Kâm-rân olduğına dâl olmağıçün gûyiyâ
Kâmetin sûret-nümâ-yı şekl-i dâl eylerdi yâr

Gayrı der-kâr-ı safâ gördükçe reşkinden hemân
‘Işk-ı pîçân gibi olup ‘âşıka bend-i miyân
Rûy-pîçîde olınca çihre-yi sâkî ‘ıyân
Râzını bîgânelerden eylemek içün nihân
Kelle-pûşın perde-yi ruhsâr-ı âl eylerdi yâr
[2]

Hâsılı ‘İzzet Nedîm-i bezm-i hâsu’l-hâsını
Eylemiş lutfıyla memnûn anlayup ihlâsını
Bulmış ol gavvâs dürrin dür dahı gavvâsını
Söyledüp erbâb-ı nazmun hâme-i kassâsını
Tâ-seher efsâne-hân-ı kîl ü kâl eylerdi yâr (Halîl Nihâd 1340: 128-129)

4. Nedim ile Mahbubenin Mektuplaşması (Nigâr-nâme-i İzzet Alî Paşa) [2]

Kitâb-hâne-yi ‘umûmiyyede “4057” numero ile mukayyed olup ‘İzzet ‘Alî Paşa ve ‘Âtıf dîvânlarıyla sâyireyi muhtevî olan ve şu’arâdan Dervîş ‘Ömer Nüzhet-i Nakşbendînün hatt-ı destiyle muharrer bulınan mecmû’adan ‘aynen: Şâ’ir-i suhan-pîrâ a’nî Nedîm-i hoş-edâ bir şeb-i pür-tarabda mahbûbesiyle hem-bezm-i muvâsalat oldukda fart-ı neşât-ı bâdeden mürâvede-yi yâra yâfte-yi iktidâr olmadugın müş’ir hasb-i hâl olmak üzre îrâd eyledigi gazel-i nâdirdür

Nâgehânem bütî be-dest üftâd
Şîve-kâr ân çünân ki hîç me-purs

Yek dü sâgar keşîd ü geşt rahş
Hoş-güvâr ân çünân ki hîç me-purs

Bâdeî bûd der-miyâne-i bezm
Lâlezâr ân çünân ki hîç me-purs

Heme şeb der-miyâne-i men ü û
Sırr u kâr ân çünân ki hîç me-purs

Û der-âgûş u men zi-süsti-yi kîr
Şermsâr ân çünân ki hîç me-purs

Subh nâ-gâh reft ü men mândem
Pür-humâr ân çünân ki hîç me-purs

Ba’dehu şâir-i merkumun bu mu’âmele-i haybet ü husrân-gûnesi mesmû’ı olan ihvân-ı safâdan ‘İzzet Paşa merhûm-ı mezbûrun mahbûbesi olan fâcire-i mezkûrenün lisânından olmak üzre Nedîm’e latîfe-gûne tahrîr itdügi tezkiresi ve şâ’ir-i merkûmun dahı tezkire-i mezbûrenün her fıkrasını şerh tarîkıyla tastîr itdügi ecvibe-i mutâyebât-ı letâ’if-simâtıdur ki memzûcen işbu mahalle terkîm olunmışdur

[2] *Nigâr-nâme* daha evvel İzzet Ali Paşa’nın *Dîvân*’ı ile beraber tenkitli olarak neşredilmiştir (Aypay 1998: 309-314). Ancak bu çalışmada *Nigâr-nâme* metninin *Nedîm Dîvânı*’ndaki (Halîl Nihâd 1340) ve Mehmed Tevfîk’in *Mecmûa*’sındaki (1870) basımı da dikkate alınmıştır. Çalışma konumuzla doğrudan münasebeti olması hasebiyle mektubun metnini yeniden gözden geçirip imla ve kimi ibareleri okuma tercihi açısından birtakım tasarruflara giderek bütünüyle buraya aldık

	Mahbube Diliyle İzzet Ali Paşa'nın Mektûbu		**Nedim'in Cevabı**
1	Lâf-zen-i meydân-ı dil-âverî olan nûr-ı 'aynum efendüm hazretleri	**1**	Le-kad 'alime'l-hayye'l-yemânûne ennehu İzâ kulte ammâ ba'de innî hatîbuhâ
2	Ben gülşen-i hüsn ü ânda bir serv-i sehî-endâm olup	**2**	Sen sehî-serv isen ben egri 'acûr degülem yâ ben dahı ser-zemîn-i mahabbet ve mihr-i giyâhlarınun ser-âmedlerinden geçinüriken 'ışk-pîçân gibi dil-beste-i kâmet-i tâkat-firîbün ve sâyeveş mahv-ı serâpâyun oldığuma imtinân idebilürem
3	Nâvek-i gamze-yi çeşm-i hûn-hârum dil-dûz	**3**	A benüm cânum kolı kuvvetlü pehlevânlarun hadengine hedef olmak turur iken tîr-endâzlık da'vâsı ne üzerine lâzım
4	Ve hüsn-i bî-kusûr-ı 'âlem-pesendüm gülû-sûz	**4**	Yangın saçağa yapışdı Allâh mu'înümüz ola
5	Bir kerre bana nigâh-ı iltifât idenler zülf-i girih-gîr-i ham u rahmüme dil-beste	**5**	Bu sözi ki teslîmden gayrı çârem yokdur zîrâ fi'l-hakîka kemend-i gîsû-yı dil-cûyuna Çîn ü Hoten âhûları ve Bâbil-i zemîn câdûları şikâr olmamak mümkin degüldür
6	Ve büt-i tâkat-güdâz mahabbetüm ile dil-haste olup	**6**	Pek güzel yâ 'âşıkunı kendün haste idersin de sonra süst-endâmlığından niçün şikâyet idersin
7	Bin cân ile metâ'-ı girân-kıymet-i visâlüme harîdâr olmalarıyıla	**7**	Şerîfe gibi bir delîle-yi muhtâlen var iken sana harîdâr mı eksik olur
8	Mertebe-şinâs-ı behcet ü letâfetüm olanlar	**8**	Defterin görsek olmaz mı
9	Şirâ-yı kâlâ-yı muvâsalatum içün	**9**	Bir kadeh meydür şirâsı terk-i ser sermâyesi Yok yire 'ışkun metâ'ın hâceler endâzeler
10	Re'sü'l-mâl-i cân u nakd-i revânını îsâra tâlib ü râgıb olup	**10**	Mâl ü cân yirine lafz-ı humdân ihtiyâr olınsa daha muhtasar u müfîd olurdı
11	Ancak genc-i şâygân-ı visâlüm	**11**	Ne garîb kanlu kuyunun bir ismi dahı genc-i şâygân-ı visâl mi imiş

12	Dest-i nâ-kese ve gevher-i vücûdum miyân-ı hâr u hasa düşmek revâ-dâde-i meşreb-i nahvet-perestüm olmamağıla	**12**	De bre derîde-kus de bre! Bizi lâf-zen-i meydân-ı dil-âverî ‘unvânıyıla yâd itdigün fıkranun mürekkebi kurumadan kendün böyle lâf-ı ‘ısmet ve da’vâ-yı kâzibe-i ‘iffet ile girih-güşâ-yı kahkaha-yı mutâli’ân olmaklığun unıdılacak latîfe degüldür
13	Ben dâ’imâ çemen-suffa-yı nahvet ü gurûrı neşîmengâh idinüp	**13**	Kadınum bu çemen-suffa ‘acebâ revzenlerinün câmları fiske taşı zahmetinden kuhl-i Sıfâhânî olan ‘ısmet-hânenüzün kangı gûşesinde tarh olınmışdur
14	Ser-keşlikler ile gûşe-gîr-i inzivâ ve âhara rağbetden perçîde-dâmân-ı istiğnâ iken	**14**	Fıkra-yı ûlâ gûşesinde nâm-ı gîri (kîri) îrâd ile bir mikdâr teskîn-i harâret-i hûşmendâne hareketdür lâkin fıkra-yı sâniyede âhur lafzı âhar imlâsında yazılmağıla galat-ı meşhûra dahı ri’âyet itmişsiz
15	Nâ-gâh bir şeb-i pür-şegabda reh-ber-i takdîr beni bir bezm-i süreyyâ-nizâma sevk u tesyîr idüp	**15**	Sevk u tesyîr isnâd-ı mecâzî târîkası üzre Şerîfe’ye nisbet olınmayup da vesâyıtdan igmâz-ı ‘ayn ile mebâdî-i ba’îdeden dem urmak.. bu inşâ senün olmayup bir ‘ârif-i âgâh müsveddesi oldığın işrâb ider el-‘ilmu ‘indehu Te’âlâ
16	İdâre-yi kâse-i şerâb-ı şerm-endâz ile	**16**	Bu mukaddeme külliyye degüldür zîrâ bizde olan şermi izâle idemedigi siyâk-ı kelâmumuzdan mübeyyendür
17	Serâpâ kelle-germ olmalarıyıla	**17**	Ba’zı kellelerün dahı germiyyeti Fatoş Kadın’un kus-ı âteşîni suhûnetinden oldığı hâtırunuzdan gitmiş ancak
18	Her biri hem-zânû-yı bezm-i ‘işreti oldığı mahbûbe-yi mergûbesiyile mülâtafâta âgâz idüp	**18**	Hemîşe ol hem-kadehân-ı bezmgâh-ı nâz u niyâz miyânlarında sâz-ı şevk u tarab sîr-âheng olup aralarında ser-i rişte-yi muvâlât güsiste ve der-i muvâsalat beste olmaya
19	Kimisi Gâh la’lin gâh engüşt-i muhannâsın öpüp Dâne-i ‘unnâb ile nûş-ı şerâb itmez misin beytini okuyarak	**19**	Belki şemşîr-i şevkı niyâm-ı kâma koyarak

20	Takbîl-i engüşt-i hınnâ-beste ve kimisi dahı Ey kaşı yây yüzün beri dönmez misin dahı mısrâ'ını tekrâr iderek yâri ile behem-peyveste olmağa ser-âgâz idüp	**20**	Şi'r Henî'en li-erbâbi'n-na'îmi na'îmuhum Ve li'l-'uşşâkı'l-miskîni mâ-yetecerra'u Şi'r Henî'en le-hum mâ'e'l-furâti ve tîbuhu İzâ lem-yekun lî fi'l-Furâti nasîbun
21	Biraz vaktden sonra mülâtafât envâ'-ı mülâ'abâtı müntec olmak cihetiyile	**21**	Zâhir meseldür Sözi söz açar söz göt açar ey büt-i ra'nâ
22	Cümlesi yâr-ı cânı ile sûret-i A'râb gibi zîr ü zeber ve dest-zen-i 'ukde-yi şelvâr u kemer olup	**22**	Anlar da şelvâr u kemer oldığı nev'an hayâlümdedür lâkin şelvâr u kemerlerinde 'ukde yoğidi zann iderüm Nî lâbe-zeban dâred ü nî bend be-şelvâr
23	Karrâka-yı âmed-şud-i tanîn-endâz-ı mak'ar-ı eflâk nağme-yi mızrâb-ı şevk u zevk resîde-yi gûş-ı simâk olmağa başladıkda	**23**	'Â'işem cânuna degsün
24	Benüm 'akîde-yi 'ısmetüme halel gelüp	**24**	Kadınum bu 'akîdenün kaç dirhemini bir pâreye virürsüz
25	Ben dahı âhara nisbet bu safâdan hisse-mend olmağıçün Nedîm-i bezm-i ülfet ve hem-nişîn-i meclis-i sohbetüm olan zarîf-i bî-insâfa	**25**	Bî-insâflığun cümlesini Nedîm-i bezm-i ülfetüne virecegüne bir pârecigini dahı bu tezkireyi sana tesvîd belki tebyîz iden zâlimün cenâb-ı 'İzzetlerine ihdâ itsen olmaz mı idi
26	Teslîm-i sertâpâ-yı vücûd eyledigümde ez-kazâ süstî-yi endâm mâni'-i kıvâm olup	**26**	Pek ma'kûl oldı zâhir o meclisde 'alâ-ru'ûsi'l-eşhâd zinâ idüp senün gibi bir dûd-mân-ı 'iffet-perverdesinün dâmen-i 'ismetini lekedâr mı itsek gerek idi
27	Hasbu'z-zarûre bu safâ-yı rûh-bahşâdan mahrûmiyyet iktizâ itmegin	**27**	Hoşâ helvâ-yı nevmîdî zihî pâlûde-i hırmân
28	Evkât-ı nâzenînümüz devrden mu'âmelât-ı bâride ile güzerân idüp	**28**	Mu'âmelenüze bürûdet mâ-beyne'l-fahzeynünüzden mi sirâyet eyledi bilürem yâ anun bürûdetini neden bildünüz diyü mu'âhezeye âmâdesüz lâkin ma'lûm-ı şerîfünüz olsun ki eger anda zerre kadar suhûnetden eser olayidi biz öyle efsürde kalmayup elbetde tonumuz çözilür idi

29	Kîse-yi nakdîne-yi visâlüm ser-beste kalmağıla	**29**	A cânum niçün kîse kullanursın tahammüli yok degül yâ dügmeden kullan
30	Bi'z-zarûre nâ-kâm u nâle-künân 'avdet ve beytü'l-hazen-i fakîrânemüze sevk-ı matıyye-yi ric'at eyledüm	**30**	Elem çekme ki yalvarayum şi'r Fe li'n-necmi minba'di'r-rucû'i istikâmeti Ve li'ş-şemsi minba'di'l-gurûbi tulû'
31	Lâkin nâhîd-i felek-usûl-i devr-i revân	**31**	Belki darb-ı feth
32	İle nağme-yi şevk u taraba âheng idüp Leylî vü Mecnûn ve Ferhâd u Şîrîn ve Vâmık u 'Azrâyı meydân-ı 'ışk-bâzîde germ-sâz ideliden berü ne böyle bir hikâye-yi garîbe vukû' bulmış ve ne bir kimsenün hâl-i nâ-besâmânı böyle perîşân olmışdur	**32**	Be hey kâfir her gice bir meclisde birkaç uzun hikâye ezberlemege meşgûl iken fevâhiş-i selefün dahı kus-i güzeştelerin der-hâtır itdigün muhayyir-i 'ukûldür
33	Ancak bu dahı kahbe-yi rûzgârun	**33**	Ki büyük hem-şîrenüz makâmındadur
34	Nâ-mihrbânlıklarından iktizâ itmegile bu gûnâ şîve-yi şütür-gürbesine musâbereden gayrı çâre yokdur	**34**	Sabr itmezisen elünden ne gelür
35	Hakk ta'âlâ bu zahm-ı nemek-sûd-ı düşvâr-ı iltiyâma merhem-i mükâfât ihsân eyleyüp telâfî-i mâ-fâta muvaffak eyleye âmîn	**35**	Ve yerhamullâhu 'abden kâle âminen
36	Egerçi bu ser-güzeşt-i nâ-şenîdemüz zebân-ı kalem ile şerh u beyân kılındı ammâ hâşâ summe hâşâ cenâb-ı sa'âdeti igzâb u tekdîr kasdıyıla olmayup mutlakâ mâ-beyninde sebkat iden keyfiyyâtı ihtâr u tezkîr itmekdür hâtıra bir şey' gelmesün ziyâde recâ vü niyâz iderüm	**36**	Benüm deryâ-yı ka'r-ı nâ-yâb-ı hulûsum öyle midür ki degme bir rûzgâr ile müteharrik ola ve bu latîfelerün bâ'is-i keder degül sebeb-i inşirâh oldığında iştibâh buyurılmaya

Değerlendirme

- Bu şiirlerin ardındaki hikâyenin mevcudiyeti dışında içeriğin mahiyeti de söz konusu metinleri latife ve mutayebe geleneği içerisinde değerlendirmemizi gerekli kılmaktadır. Özellikle mektubun başındaki şu ifade, bu durumu tanımlama açısından yol gösterici olmaktadır: *'İzzet Paşa merhûm-ı mezbûrun mahbubesi olan fâcire-i mezkûrenün lisanından olmak üzre Nedîm'e* ***latîfe-gûne tahrîr itdügi tezkiresi*** *ve şâ'ir-i merkûmun dahı tezkire-i mezbûrenin her fıkrasını* ***şerh tarîkıyla tastîr itdügi ecvibe-i mutâyebât-ı letâ'if-simâtıdur.*** Gölpınarlı'nın neşrinde de bu husus ihmal edilmemiş ve şair ile mahbubesi arasındaki hadiseyi ilk ele alan Farsça manzume için *mutayebe* ifadesi kullanılmıştır (2004: 383-384).

- Şiirlerdeki dil ve üslubun hâkim unsuru latife ve mutayebe olmasına rağmen Türkçe manzumelerdeki söylem ile Farsça manzume ve *Nigâr-nâ-*

me'deki ifade biçimini ayrı değerlendirmek daha uygun olacaktır. Zira Türkçe manzumelerdeki dil nahif bir latife hususiyeti taşırken Farsça manzumedeki ve -özellikle- mektuptaki üslup argoya kaçar. Kimi kısımlarda ifadeler herhangi bir otosansüre dahi uğramadan müstehcenleşir.

- Bu mesele ile alakalı sorulabilecek sorulardan biri de şudur: Üç manzumeye ve bir de mensur mektuplaşmaya konu olan bu hadise gerçek midir? Zira Divan şiirinin mecazi söyleminden kaynaklanan müphemiyet başta olmak üzere hususen Nedim'in şiirine konu ettiği mevzunun gerçekliği konusunda okuru/dinleyiciyi muhayyer bırakan ve şairin

Yok bu şehr içre senin vasf etdiğin dilber Nedîm
Bir perî-sûret görünmüş bir hayâl olmuş sana (Macit 2012: 254)

beytini de hatırlatan sembolik şahsi üslubu da bu hadisenin gerçekliğini tartışmamıza kapı aralayan önemli bir unsurdur. Buraya aldığımız manzumelerde söz konusu hadisenin gerçekliğine dair ipuçlarına pek rastlanmaz. Ancak mektup metninde yer alan

***Şerîfe** gibi bir delîle-yi muhtâlen var iken sana harîdâr mı eksik olur? (bk. 7)*

*Sevk u tesyîr isnâd-ı mecâzî târîkası üzre **Şerîfe**'ye nisbet olınmayup… (bk. 15)*

*Ba'zı kellelerün dahı germiyyeti **Fatoş Kadın**'un… (bk. 17)*

***'Â'işem** cânuna degsün. (bk. 23)*

gibi ifadeler ve özel isimler bu maceranın yaşanmışlığını destekler mahiyettedir.

- Bir hikâye etrafında teşekkül eden bu şiirler esasen Nedim'in kendine has sembolik anlatımının izlerini taşırlar. Edebiyat tarihlerine ve konu ile ilgili araştırmalara *Nedimane/şuhane tarz* adıyla geçmiş olan bu anlatım biçimi söz konusu metinlere de sirayet etmiş biçimdedir. Bu çerçeve açısından düşünüldüğünde Nedim'in çoğu şiirinde, özellikle meşhur Hammâmiyye kasidesinin teşbip bölümünde[3] öne çıkan anlatım özellikleri Farsça manzumesinde açıkça

[3] **Hammâmiyye Der-Sitâyiş-i Vezîr-i a'zam Dâmâd İbrâhîm Pâşâ**

1. Sepîde-dem ki olup dîde hâbdan bîdâr
   Hurûşa başladı nâ-gâh serde derd-i humâr
2. Hezâr za'f ile hammâma doğru azm etdim
   Kemer güsiste perâkende gûşe-i destâr
3. Varup o hâl ile hammâma üft ü hîz ederek
   Edince gûşe-i halvetde câygâh-ı karâr
4. Ne gördüm âh amân el-aman bir âfet-i cân
   Gelüp yanımda güneş gibi oldu şu'le-nisâr
17. Nedir aceb sebeb-i hayretin nedir derdin
    Kemâl-i lutfun ile kıl kemînene ihbâr
18. İşitdi çünki sözüm ol gül-i hadîka-i nâz
    Derûn-ı sîneden âh eyleyüp çü bülbül-i zâr
19. Dedi ki âh su'âl etme derd-i pinhânım
    Dil-i figârıma zahm urma sen de diger-bâr
20. Dilimle uğradığım kayda ben bu âlemde
    Ne bülbül uğradı ne tûti-i şeker-güftâr

farkedilir. Zira Farsça manzumede anlatılan mahbubenin Nedim'le münasebeti, şiir boyunca o güzelin bedensel tasviri gibi hususlar iki şiirin anlatım özellikleri açısından birbirine yakınlığını gösterir. Fikrî takip gözetilerek tüm şiirler okunduktan sonra kasidenin teşbip bölümüne göz atıldığında benzer anlatım özelliklerinin ve tasvirlerin varlığı belirginleşmektedir.

- Bir işret meclisinde Nedim ile mahbubesi arasında geçen ve iki şair arasında mutayebe/müşaareye vesile olan bu macera devrin eğlence hayatını, şairler arasındaki resmiyet dışı münasebeti ve divanlarda kayıt altına alınmış olan şiirlerin arka plan hikâyelerini yansıtması açısından ilgi çekicidir.

5. Saçı fütâdesinin hâbı gibi pejmürde
Nigâhı âşıkının hâtırı gibi efgâr
6. Vücûdu ham gümüşden beyâz gülden nerm
Boyu henüz yetişmiş nihâlden hem-vâr
7. Kamer hamîresi yâhud güneş mürebbâsı
Bilûr şâhı yâhud nahl-i lü'lü-i şehvâr
8. O kadd ü had o tenâsüb o gabgab ol pistân
O yâl ü bâl o temâyül o şîve-i reftâr
9. Tamâm reng ü bahâ mû-be-mû kirişme vü nâz
Tamâm hüsn ü ser-â-pây şu'le-i dîdâr
10. Velîk hissolunur ki o nâz-perverdin
Derûnu içre bir endîşe vü bir âteş var
11. Ben ise derd ile kıldım figan ki âh aceb
Nedir eden dilin ol nâz-perverin bîzâr
12. Dedi o dem dil-i dîvâne her çi bâd-âbâd
Bu hâletin ederim andan aslın istifsâr
13. Cevâb-ı lutf verirse eger zihî devlet
Zihî sa'âdet eger kim ederse de âzâr
14. Heman hitâb edüp ey âftâb-ı nâz dedim
Ki ey fedâ o siyeh zülfe nâfe-i Tâtâr
15. Gümüşden âyîneler gibi saf iken sînen
Sezâ mıdır ki ola böyle pây-mâl-ı gubâr
16. Cihânı etmiş iken hayretin zebun ya seni
Kim etdi böyle ser-endâz-ı hayret ü efkâr
21. Karârın aldı dilin bir garîb dağdağa kim
İlâcı güç gamı müşkil tegâfüli düşvâr
22. Bu şeb bir âfetin ibrâmı ile meclisde
Çekilmiş idi bir iki piyâle-i ser-şâr
23. Tamâm neş'eler etdikde mihr gibi tulû'
Miyân-ı meclise nakl oldu sohbet-i eş'âr
24. Nedîm nâmına bir şa'ir-i cihan var imiş
Kemend-i zülfüme düşsün ilahi ol ayyâr
25. Bir iki beytin onun keyfe ma't-tafak nâ-gâh
Bir ehl-i dil okuyup etdi bir dahı tekrâr
26. Şu rütbe etdi eser bana ol edâ-yı selîs
Ki tab'-ı şûhum olup çâk-sâz-ı ceyb-i karâr
27. Yemin edüp kılıcım kabzasına nezr etdim
Bulup Nedîmi iki bûse eyleyim îsâr
28. Bu kerre şimdi belâ bunda hânesin bilmem
Ki azm edüp olam îfâ-yı nezre hâhişkâr
29. Tutalım arayarak bulmuşum onu ammâ
Kabûl kılmayup eylerse nezrim istihkâr
30. Hicâb mâni' olursa ya nâz ederse yahud
Ederse zühd satup sûret-i riyâ ızhâr
31. Nice çıkam acabâ uhdesinden ol nezrin
Kalır mı âh benim gerdenimde yohsa bu bâr
32. Kaçan ki bu sözü gûş etdi dil kalup bî-hûş
Kemâl-i hayret ile hem-çü sûret-i dîvâr
33. Dedim ki ey gül-i nev-hîz-i nâz ü işve sana
Fedâ Nedîm gibi bendeler hezâr hezâr
(Macit 2012: 44-46)

Kaynaklar

ALBAYRAK, Nurettin (2001), "İzzet Alî Paşa", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C 23, s. 556-557.

AYPAY, A. İrfan (1998), *Lale Devri Şairi İzzet Ali Paşa-Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği-Dîvân-Nigâr-nâme, İstanbul.*

ERDEM, Sadık (1994), *Râmiz ve Âdâb-ı Zürefâsı (İnceleme-Tenkidli Metin-İndeks-Sözlük),* Ankara, AKM Yayınları.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (2004), *Nedîm Dîvânı,* İstanbul, İnkılâp Yayınları.

HALÎL NİHÂD (1340), *Nedîm Dîvân*ı, İstanbul, İkdâm Matbaası.

HORATA, Osman (2009), *Has Bahçede Hazan Vakti XVIII. Yüzyıl: Son Klasik Dönem Türk Edebiyatı,* Ankara, Akçağ Yayınları.

İNCE, Adnan (2005), *Tezkiretü'ş-Şu'arâ-Sâlim Efendi,* Ankara, AKM Yayınları.

KUTKAN, Şevket (1992), *Nedîm Dîvânı'ndan Seçmeler,* Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

KUTLAR, Fatma Sabiha (1988), *XVIII. Yüzyıldan Bir Şâir: İzzet Ali Paşa, Metin ve İnceleme,* Hacettepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

MACİT, Muhsin (1994), *Nedîm Dîvânı (İnceleme-Tenkidli Metin)*, Gazi Üniversitesi, Doktora Tezi.

MACİT, Muhsin (1997), *Nedîm Dîvânı,* Ankara, Akçağ Yayınları.

MACİT, Muhsin (2000), *Nedîm (Hayatı, Eserleri ve Sanatı),* Ankara, Akçağ Yayınları.

MACİT, Muhsin (2012), *Nedîm Dîvânı,* E-Kitap, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

MAZIOĞLU, Hasibe (2012), *Nedîm'in Dîvân Şiirine Getirdiği Yenilik,* Ankara, Akçağ Yayınları.

MEHMET TEVFÎK (1870), *Mecmûa min-Nevâdiri'l-Üdebâ ve Âsâri'z-Zurefâ,* İstanbul, Matbaa-i Âmire.

TANYILDIZ, Ahmet (2015), "Nedîm'in Farsça Şiirleri", *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* Yıl 7, S 14, s. 42-63.

AZİZ NESİN'İN MİZAH FELSEFESİ

Aleksandr TSOI [*]

Giriş

Aziz Nesin'in eserleri, Türk edebiyatında özel bir yere sahiptir. O, yaşadığı dönemin gerçek yüzünü tüm çıplaklığıyla kaleme almış, okuyucuya hakikatleri göstermeye çalışmıştır. Türk folklorünün mizah temsilcilerinden biri olan Nasrettin Hoca'nın mizah geleneğini devam ettirmiştir. Aynı zamanda kendine has, pişmanlık mizahı da diyebileceğimiz orijinal bir hiciv tarzı yaratmıştır. Toplumun gelişmesinde önemli katkısı olan Nesin'in mizah ve hicvini yorumlayabilmek için mizah sanatının edebî-estetik özellikleri, ikili anlam teorisi ve genel felsefenin doğrultusunda hareket edip geniş bir yelpazede değerlendirmelerde bulunmak lazımdır.

1. Aziz Nesin Hicvinin Özellikleri

Hiciv (Latince *satira*), sanat eserlerinde görülen alaylı ifadelerle bir şeyin eleştirildiği edebî türdür. Hiciv, toplumda yaşanan ve gözlemlenen eksikleri, iktidarın yaptığı yanlışları ve genel olarak insanların kusurlarını ve kötü alışkanlıklarını ortaya çıkarır, onları tenkit ve istihza eder. Kısacası hayatın bütün alanlarında görülen terslikleri su yüzüne çıkarır. Hiciv eserini yaratmada, nüktedanlık, saraka, istihza, mübalağa, grotesk, istiare, parodi, gibi edebî sanatlar ve nazım türleri ile azımsama, kelime oyunu, ikili anlam, işaret dili, durum ve vaziyetler gibi farklı üsluplar kullanır. Yazar bunlar vasıtasıyla insanların işlediği suç ve kabahatleri ortaya çıkarır, onların çirkin hâl ve davranışlarını açıklar, yurt içi ve yurt dışında olup biten gelişmeleri dile getirir.

Komedi, hicvin önemli unsurlarından biridir. Komedinin sanattaki kaynağını anlamak için ilk önce toplumda önemli bir yere sahip, kültür çerçeveli felsefe kategorilerinden biri olan estetiği incelemek lazım. Komedi terimi, toplumsal olgu ve hadiseleri, genel olarak hayatı ele alırken kullanılır. Komedi, insanın yaşadığı günlük hayatın ve bulunduğu manevi durumun hakir,

[*] Prof. Dr., Sc. / Lodz Üniversitesi, Pomorska / tsoyalex2002@gmail.com

saçma ve çirkin taraflarını tasvir eder. Aziz Nesin'in eserlerinin çoğu, sözünü ettiğimiz özellikleri taşır.

Aziz Nesin eserlerinde, ciddiyet ve mizahın karışımından meydana gelen bir komedi atmosferi yakalamıştır. Onun mizah anlayışının en belirgin özelliği, toplumda görülen problemleri yansıtırken kullandığı komedidir ama bu komedi belirgin şekilde verilmemiştir. Pozitif mizahın ağır bastığını gözlemlemek mümkündür. Aziz Nesin'in küçük nesirleri, dünya edebiyatının eşsiz fenomeni olarak değerlendirilmelidir. Aziz Nesin insan merkezli endişelerini mizah yoluyla kaleme almıştır. Nikolay Hartmann, elbette "hiciv" ve "mizah" arasında sıkı bir bağ vardır ama şu bir gerçektir ki hiçbir zaman birbiriyle uyumlu değildir. Bunun dışında şekil olarak da çok farklıdır. "Komedide eşyaya karşı aidiyet unsuru vardır, eşyanın kalitesi söz konusudur. Belli bir özne için var olsa bile, kalan bütün estetik eşyalar için önem arzeder. Mizahta ise yaratıcının (şair, aktör) veya şahitlerin aidiyeti söz konusudur" (Hartmann 1953: 554).

Bilindiği gibi mizah, toplumdaki bütün olgularla alakalıdır. Mizah, toplumda farklı görevleri yerine getirir. Mizah, toplumdaki evrensel iletişimi ve etkili nüfûz edebilme fonksiyonu ile öne çıkar. Bu fonksiyonlar çoğu zaman çelişki ve paradoks yaratabiliyor. Mizah toplumda birlik ve beraberliği kuvvetlendirdiği gibi, bazı insanların afaroz edilmesine de temel hazırlayabilir. Martin Rod A. şöyle der: "Mizah, insanlar arasındaki statü farklılıklarını zayıflatabileceği gibi, aynı zamanda kuvvetlendirebilir; anlayış ve güzel geçinmeyi ele aldığı gibi, ihtilaf ve saldırganlığı da konu edebilir; işbirliğini kolaylaştırıp dayanışmaya çağrı yaptığı gibi iktidar ve statüleri yerle bir edebilir" (Martin 2007: 24).

Kuşkusuz, Aziz Nesin eserlerini hiciv tarzında yazmıştır. Ancak o, hicve ait aşağılayıcı alaydan uzak durmuştur. Onun hiciv tarzı yıkıcı, yok edici veya ikiyüzlülük gibi sıfatlardan uzaktır. Tam tersine insanı düşünmeye sevkeder. Aziz Nesin insanlara, birçok probleme rağmen hayatın ne kadar güzel olduğunu anlatmaya çalışıyor. Yazarın olumlu yönlerinden biri yaratıcı, yapıcı olma özelliğidir. Onun eserlerinde barıştırıcı gülümseme hâkimdir, çoğu zaman bu gülümsemenin arka planında insanın, gerçek hayatın algılayışından oluşmuş, iç dünyasını yansıtan gözyaşı vardır. Aziz Nesin, okuyucunun yaşamı olduğu gibi kabullenmesi amacıyla kahramanların diliyle konuşmuştur.

Onun mizahı, okuyucunun bilincini ve manevi dünyasını olumlu yönden etkileyen kaygılanmadır. Mizah, gülümseme ve tebessüm, insan hüviyetinin umumi melekelerindendir. Martin Rod A.'ya göre mizah, düşünce ve olaylara farklı açıdan bakmaya yönelik lakayt ve laubali zekâ oyunudur (Martin 2007: 21). Mizahın toplumsal, duygusal ve zihinsel birçok ciddi fonksiyonu vardır.

İnsan mizahtan zevk alır, onu tebessüm ve gülümse yoluyla ifade eder. Artur Şopengauer'a göre hayatımızdaki reel objeler, bizim anlayış ve tasavvurlarımızla uyuşmadığı anda gülme meydana gelir (Propp 1976: 9). R. Yureneyev ise "Gülme, sevinçli ve hüzünlü, iyi niyetli ve öfkeli, akıllı ve aptal, gururlu ve alçak gönüllü, samimi ve yaltak... Liste uzatılabilir: neşeli, kaygılı, sinirli, isterik, alaylı, fiziksel, hayvansal. Hatta kederli gülme bile vardır" (Yureneyev 1964: 8). Aziz Nesin'i okurken "hüzünlü tebessüm"ün mevcudiyeti söz konusudur.

2. Aziz Nesin Sanatı

Aziz Nesin'in, hayata felsefi açıdan bakan kendine özgü bir tarzı vardır. O, gerçekçi edebiyat gelenekleri yanlısıydı. Eserlerinde aynı anda trajedinin estetik kategorisi yer almış. Hikâyelerinde bu kategori yardımıyla olayı komedi tarzında işlemiştir. Aziz Nesin'in mizahı, ilk bakışta gülünç gibi gözükse de iyice incelendiğinde ciddiyet ve anlamın yoğun şekilde verildiği gözlemlenir. Onun mizahı ulvi şeyleri, kısıtlı ve küçük, aynı zamanda gülünç ve yetkin olmayan seviyede görmeye yardımcı olur. Martin, Rod A.'ya göre mizah, gülme yoluyla duygusal reaksiyon ve zihinsel süreç ve toplumsal anlayışı kapsayan oyun şeklidir (Martin 2007: 110).

Bu anlamda hiciv dilinin kendine özgü özellikleri vardır. Aziz Nesin, komedisinde "mantığın yerinden oynaması" üslubunu kullanmıştır. Onun bu tarzda anlattığı olaylar latifeye dönüşmüştür.

Bilindiği gibi, insanın varlığındaki önemli parçalarından biri de mizahı anlayıp ondan zevk alma duygusudur. "Hayatın gülünç taraflarını neşeyle algılamamız ne kadar adaletli? Bu anlamda şu soru akla gelir: Komedinin estetik boyutu nedir? Komedideki güzelliklerden zevk alma ne kadar doğrudur? Genel olarak komedi estetik bir olgu mudur?" gibi soruları N. Gartman kendi kendine sorar. Arkasından da şu cevabı verir: "Burada üslubun ahlaki veya ahlak dışı olması söz konusu değildir. Sadece onun bediiyat niteliğinden bahsediyoruz. Elbette bediiyatın varlığı tartışılmaz. Hatta bu tarzın ahlaki ve eleştirel yönü mevcutsa etik değere de sahiptir diyebiliriz" (Gartman 1953: 553 - 554).

Aziz Nesin'in hicve, mizahi öykülere yönelmesinin sebebi, rahat hayat sürdürme gerekliliğini insanlara duyurma ve anlatma gayretidir. Yazarın eserleri, hayattan alınmış gerçek olaylardan veya yakın insanlardan duyduğu hikâyelerden oluşmuştur.

Onun öyküleri, okuyucuyla doğal bir atmosferde sohbet etme şeklinde yazılmıştır. Eserlerinin ana teması: ulaşım ve konut sorunları, ailevi problemler ve geçim sıkıntıları, iktidarın açgözlülüğü ve alttakilerin yalakalığı vb.

Aziz Nesin mizahı kuvvetlidir, yapıcı ve tedavi edici bir etkiye sahiptir. Çünkü onun mizahı, bizzat yaşadığı hayatı yansıtan davranış ve hislerin farklı boyutlarını inceler. Onun mizahı bazı okuyuculara pozitif enerji verir. Aziz Nesin'in mizahı kendine özgüdür çünkü onun şahsi düşünceleri ağır basan bir edebiyat tarzı vardır.

Hükümetin aptallığını, avam halkın cehaletini ve manevi yönden fakirliğini, işveren ile işçi arasındaki ilişkileri yansıtmak onun en önemli gayesi olmuştur.

Halkın Parasına Yazık adlı eserinde, bir otelin 10 defa tekrardan kurulduğu anlatılıyor. Yeni gelen her başkan, güya halkın parasını tasarruf etme amacıyla her defasında projeyi değiştirerek yeniden başlatmıştır. Aziz Nesin bu eserini yabancı bir mimarın şu sözleriyle bitirmiştir: *"Bu hârikulâde bir yapı... Birleşik Milletler karargahı olabilecek bir bina olmuş! Binann yüzeyini ve koridor duvarlarını kaplayan fayanslar, kubbeleri, lâleden dantellenmiş demir çitleri, terasın saçaklı çatısı tamamen Türk mantelitesine uygun şekilde yapılmıştır ama bina çatısının tümü İskandinav sitilinde. Salondaki kemer sanki Sultan sarayından getirilmiş. Büyük salon Atina'daki akropollere benziyor. İtalyan mimarisi örneklerini de görmek mümkün... Tuvalet ve banyolar Amerikan sitilinde yapılmış. Hint ve Çin mimarisi, kısacası her şey sığdırılmış. Bravo, tek bir binaya bu kadar kalabalığı nasıl sığdırdınız?"*

- "Bu şaheseri tam on yılda tamamladık! Üstelik halkın parasını da tasarruf etmiş olduk." diye gururla cevap verdi baş mimar.

Tabiki otelin bütçesi başta yapılan hesaba uymadı. Daha da pahalıya mal oldu. Aziz Nesin bu hikâye vasıtasıyla ne kadar para harcandığının hesaplanmasını okuyucunun kendisine bırakmıştı. Toplumsal anlamda Aziz Nesin, insanların çoğunun hâlâ Orta Çağ döneminden çıkamamalarını, açlık ve sefalet içinde hayat mücadelesi vermelerini, parlak gelecekten ümidini kesmelerini, öbür yandan fakirlerin üzerinden geçinen zengin ve mutlu insanların çokluğunu utanç verici ve can yakıcı meseleler olarak nazara vermiştir. Yarattığı eserlerde genel olarak hem insanlık çapında hem toplumun çekirdeği olan aile kurumundaki her bireyin özgürlüğünü, bağımsızlığını ve ilişkilerdeki sadakatini savunmuştur.

N. Gartman: "Sanat olmayan hayat komünizmle doludur. Şairin anlatımı olmadan onu görebilir miyiz?" (Gartman 1953: 554). Ona göre sadece sanatçı, komik durumlardan bahseden, mizah dolu bir eser ortaya koyabilir. Aziz Nesin'in hayatta yaşanan komik olayları tespit etme konusunda olağanüstü bir yeteneği vardı. Yaptığı tespitlerini çok güzel bir şekilde yazılarına dökerdi. Konu seçiminde ve anlatımında çok maharetliydi. Eserlerinin başlıca konuları: İktidardakilerin rüşvet bağımlılığı, işsizlik, fakirlerin geçimini sağlayabil-

meleri için tarlalara sahip olamaması, halkın yeni düşüncelere açık olmaması, konut, sağlık ve eğitim gibi önemli meselelerdir. Bencillik, laubalilik, yalakalık, rüşvet, dinî fanatizmi ele almıştır. Mizah onun sanatının özelliğidir. Aynı zamanda o, mizahın şaka olmadığını da dile getirmiştir.

"Kendi Evim" Hikâyesinin Çifte Standart Modelinde Yorumlanması

"Kendi Evim" hikâyesinde yazar, bir insanın kendine ev yapabilmek için ömür boyu para biriktirdiğini anlatılıyor. Fakirlikte geçen çocukluk, kiradan dolayı sürekli ev değiştirme gibi acı gerçekler, onun birçok konuda tasarruf etmesine temel oluşturmuştur. *İzdivaç da yapmadı. Hep para biriktirdi. Bin liralık bir arsa da satın alabilirdi ancak o hayâl ettiği ev uğruna hiç acele etmedi, hep bekledi. İlk başta iki katlı bina satın almak ister, zaman geçtikçe istekleri ve imkanları azalır, çünkü biriktirdiği paralar satın almak istediği arsa için yetmeyecektir. Her seferinde bir arsa satın almak için atılıyor ama fiyatların yükseldiğini görüp hayal kırıklığına uğruyor. Ömür boyu biriktirdiği paranın miktârı 2 bin liradır. Hayatın sonunda bu para sadece bir mezarlıktaki kabre kâfi geliyor ama o, buna da râzı oluyor.*

Bu hikâyeyi ikili anlatım çerçevesinde değerlendirmeye çalışalım.

Koestler ikili anlatımı "birbirine uyuşmayan ama kendi başına anlaşılır iki terkibin M1 ve M2, durum değerlendirmesi, L modeli olarak gösteriyor" (Koestler 1964: 35). Bu hikâyede L fikri: insanın özel bir evi olması isteği. Ev yapabilmek için arsaya ihtiyacı var. Bu terkibi M1 olarak belirtelim. Bu terkip hayat fikriyle aynıdır. İnsan hayatı boyunca para biriktiriyor ancak bu para ömrünün sonunda mezarlıkta bir metrekarelik küçük bir arsaya yetiyor. İkinci terkibi M2 olarak belirtelim, bu da ölümün habercisidir. Fikir L, Ml ∩ M2 olan iki terkiple kesişiyorsa da, karşılıklı etkileşim (titreşim) farklı açılardan } ↔ { yaşıyorlar. Şimdilik zihinsel boyutta durum devam ediyor, L alıcının tek bir terkiple çağrışım yaptığını gözlemlemek mümkün değil, aksine ikili bir çağrışım yaşamaktadır. Koester'e göre ikili anlatım, etkileşim anında dikkati dağıtır, komik bir durum ortaya çıkar (Koestler 1964: 40). Etkileşim sürecinde meydana gelen gerilim gülme yoluyla boşalır. Komikliğin etkisi aslında iki bağımsız anlamın bir noktada buluşmasından oluşuyor. Çok yönden farklılık arz eden iki terkip bu model sayesinde aynı gözükmeye başlıyor, birbirini çağrıştırıyor ama sonunda zihinsel bir uyumsuzluk söz konusu olduğundan dolayı gülümseme ve gülme meydana geliyor.

Bu çok anlamlı küçük hikâyenin sonunda kahraman her gün sabah erkenden, önceleri işe gittiği gibi mezarlığa gidiyor, gururla kabrine oturuyor, onu zararlı otlardan temizliyor, çiçek dikiyor ve bir anlamda bir gün gelip burada baki kalacağı günü iple çekiyor. O, hayatının asıl gayesi olan arsayı satın almıştır.

Terkiplerin ihtilafı "arsa" ve "konut" gibi kelimelerden ortaya çıkıyor. Ama baki konut olarak ifade edilen sıfatla ismin birleşimi ve her okuyucunun bu iki kelimeyi kendine göre yorumlayıp algılaması sonucunda şema bozukluğa uğruyor. Bu iki kelimenin ihtilafı, komikliğin yansımalarını taşıyor. Böylece ikili anlatım teorisi, hikâyenin sonunda komiklik etkisi yaratmıştr. Bu hikâyede mizah hüzünlüdür.

Böylelikle, çok anlamlılık temelinde oluşan kelime oyunu, aynı kelime ve anlamları içeren paralel öneri olarak sunulabilir. Mizahın ikili anlatım teorisinin insan ilminin terkip teorisiyle yorumlanması, mizahı, ihtilafın durum ve şemalarının ürünü olarak algılamaya yardımcı olmaktadır.

3. Filozof Aziz Nesin

Aziz Nesin çok orijinal felsefi görüşlere sahiptir. Bir feylosof olarak eserlerinde, öykü, masal, oyun, roman ve makale gibi farklı sanat tarzları kullanmıştır. Öykülerinde hayatın batnı (içeriği, özü, esası) ve hayatın zahiri (dış görünüşü, realite) gibi gerçek hayatın kapalı ve açık yönlerini keskin türde ayırt etmişti. Çoğu zaman absürtlüklerle dolu Türkiye'deki yaşamı alaylı biçimde eleştiren Aziz Nesin, aslında, ülkenin karanlık yönlerini, insanların olumsuz yanlarını ayırt ederek ona bir anlam katmıştır. Aziz Nesin mizah, realiteyle eleştirilen absürt olayın çelişmesinden ortaya çıkmakta yani o, batın ile zahirin arasındaki çelişmeyi tasvir ediyor. Aynı zamanda onun mizahı, hayatın değişik durumlarıyla ilgili gülme absürtlüğü de yaratabilir.

Batın ile zahirin ayırt edilmesi, felsefi düşüncenin en önemli meselelerinden biridir. "Batın ile zahir diyalektiği söz konusu olup bu çelişme değiştirildiği zaman ikisinden biri saltlaşır (mutlakiyet kazanır) olması felsefede inanılmaz şekilde görülen bir unsurdur" (Stolovich 2011: 58-68). Aziz Nesin feylosof olarak eserlerinde komik durumları aşikâr olarak ele alıp okuyucuya böyle durumların çıkış sebebini ve özünü açıklar. Onun felsefi bilgeliği kısa öykülerde yoğun olarak yer almıştır.

Geriye Kalan kitabının ön sözünde Aziz Nesin: *"Bir gün bir sinir hastalıkları uzmanına bir hasta gelir. Doktor der, hastayım, hayattan zevk alamıyorum. Aç insanlar aklıma geliyor, yemek yiyemiyorum. Çıplaklar hatırıma geliyor, onlarla birlikte üşüyorum. Her cinayette kendimi suçlu buluyorum. Her katil bıçağının kabzasını sanki benim ellerim tutmuştur. Her atılan kurşun benim kalbime saplanıyor. Bütün bu toplumun suçları benim omuzlarıma yüklenmiş. Artık gülmeyi unuttum. Doktor, hastasını omzundan tutar, pencerenin önüne getirir, perdeyi aralar, parmağıyla karşı duvardaki afişi gösterir ve - bu afişte, bir sirk palyaçosunun reklamı vardır- azizim der, şu palyaçoyu görüyor musun? Tavsiye ederim, her gece bu palyaçonun gösterilerine git. Bütün kederini, elemini, derdini unutursun. Gülmeyi, kahkahayı öğrenirsin. Hayattan*

yeniden zevk almaya başlarsın. Hasta başını öne eğerek şöyle der: Doktor, o palyaço benim...”

Mizah, düşüncedeki mantıksızlık diyebileceğimiz gülme absürtlüğünü meydana getirir. Mizah, doğru ve açık komik anlatımdır ama ciddiyet maskesi arkasından gizlenen kapalı komik anlatım olan alaya aykırıdır. Unutmamak gerekir ki mizah, genel olarak komiklik duygusudur ve komiklik alanının estetik tadıdır. Bu bağlamda mizah, alaylı olduğu gibi alaysız da olabilir. Alay, bütün tezahüratlarıyla aslında felsefi düşünceye mahsustur. Friedrich Schlegel’in belirttiği gibi “Felsefe, alayın mantıki güzelliğinin ana vatanıdır.”

Bir feylosof olarak Aziz Nesin her eserinde okuyucuya kendi alaylı nüktedanlığını ve ince mizah anlayışını gösterir. Her insanın hayatında karşılaştığı tersliklere yönlendirilen alaylı nüktedanlığı, kahramanların dış görünüşünü, davranışlarını, onları konuşturmak vasıtasıyla yansıtır.

Kendiyle alay etme, Aziz Nesin’in yazılarında ağır basar, günlük hayatta, okuyucularla ve gazetecilerle görüşmelerde bu üslubu kullanır. Neden bu kadar çok yazdığı sorulduğunda Aziz Nesin: “Ailemde on kişi değil, yirmi kişi olsaydı iki kat fazla yazardım.” cevabını vermiştir.

Kendiyle alay etmesi, başka insanlar gibi onun da sıradan bir insan olduğu mesajını verir. Sadece büyük insanlar, alaya alınmaktan korkmasızın bu cesareti gösterebilir. Aziz Nesin bu üslubu kullanırken yani kendini alaya alırken, halkla bütünleşmeyi amaçlamıştır. Onun ailesinde de ülkenin her vatandaşında olduğu gibi maddi manevi problemleri vardır. Çevresindeki olup bitenleri anlatmada mizah epeyce yardımcı olmuştur. Ancak mizahın yardımıyla yaşamı boyunca karşılaştığı zorlukları yenebilmiştir.

“Şaheser Beklerken” Öyküsünün Analizi

Aziz Nesin “Şaheser Beklerken” öyküsünde gerçek bir feylosof olarak kendini takdim etmiştir. Felsefenin “belirti” kategorisi çerçevesinde yer alan bu eseri incelerken “serim(giriş)-düğüm(gelişme)-çözüm(sonuç)”den oluşan üç hâl kanunu anlayışının yapı ve içeriği kapsadığını açıkça görebiliriz.

İlk başta Aziz Nesin okuyucuya şair ve hanımı arasında geçen diyaloğu sunar, bunun dışında cellat, dahmeküşa, gazeteci, polis, eczacı, doktor ve avukatı tek tek hanımlarıyla konuşturur. Bu eserde her kahramanı günlük hayatın içinden, ekmek parası ve giderleri hakkında hanımların konuşmalarını yansıtıyor.

Şairin hanımı: “ – Deha değil, aptalın tekisin! Aptalsın! Anladın mı?”

Şair hanımından soruyor: “ – Deha olmamın kime zararı dokunuyor?”

Hanımı: " – Bana. Evimize. Çocuklarımıza. Dehalar için devlet para ödemiyor. Bakkallar da bedavaya yiyecek vermiyorlar. Dehalığın canıma tak etti! Kış yaklaşmış, ne odun ne kömür alabildik... Ayakkabım da çok eskidi..."

Bu diyalogda Aziz Nesin, hayatın iki yönünü, yani şairin ulvi ruhi dünyasını ve sıradan, adi, günlük hayatla savaşan bir kadının düşüncelerini kaleme almıştır. Burada yazar, hayatın realitesini, hayatın zor, ağır ve acımasız olduğunu göstermeye çalışmış. Şairin hanımı, ondan günlük ihtiyaçlarını karşılayıp ailesini geçindirmesini talep eder, şair ise utopik hayaller içinde, büyük bir eser yaratmak istediğini ve ondan kazanacağı paradan bahseder. İnsanın sürekli sanat kaygısıyla, boş hayallerle geçinemediği gerçeği de unutmamak gerekir.

Celladın hanımıyla yaptığı diyalogda Aziz Nesin aşağıdaki metni yazmıştır:

Hanımı göz yaşları içinde: " – Yeter artık, bıktım her şeyden, gidiyorum...

Cellat: " – Yapma, bir tanem... Son günlerde işim rast gitmiyorsa benim suçum ne? Ben ne yapabilirim ki? Sokakta geçen her insanı tutup kellesini uçuracak değilim ya.. Hâkimler gittikçe aç gözlü olmaya başlıyorlar... Çok yakında iyi bir iş bulacağımdan eminim. Yeni günle birlikte yeni hayat başlayacak..."

Hanımı ağlayarak: " – Galiba o yeni hayatı görmek bana nasip olmayacak. Geçen sene bu kadar zorlanmamıştık. En azından çocuklarımızın karnı toktu. Ama bir gerçek var, o da, hatıralarla karnını doyuramazsın."

Cellat: " – Canım, ağlama, ağladığını görmek kalbimi parçalıyor. Elimde olsaydı gece gündüz öldürürdüm insanları, hiç uyumadan yapardım işimi. Tembel olmadığımı sen de çok iyi biliyorsun."

Aziz Nesin celladın hanımıyla yaptığı diyalogda, edebiyatta sıkça görülen mübalağayı kullanıyor. İyi para kazanmak uğruna, suçsuz insanları durmadan, gece gündüz öldürdüğü sahnesi biraz gariptir.

Başka diyaloglarda da durum aynıdır yani bütün hanımlar yeterli derecede para kazanamadıklarından dolayı kocalarından şikâyetçiler. Şair olsun, cellat olsun ailesiyle yaşayacağı bir evinin olması, ailesinin günlük ihtiyaçlarını karşılayarak onları güzelce geçindirmesi, aidat parası, yemek parası çocukların eğitimi, akrabalara ve yakın insanlara yardım etmesi gibi sorumlulukları vardır. Aynı şeylerden mezarcı, gazeteci, polis, eczacı, doktor ve avukatlar da sorumludur. "Aziz Nesin mizahı yaratmada, grotesk ve fıkraların tekrarına vurgu yapar ve absürt olarak sonuçlandırır. Böylece komik bir durum ortaya çıkar" (Yılmaz 2014: 12).

Ama öykünün sonunda her şey yerine oturur. "Aile Yuvalarının Mutluluk Sırları" öyküsünün son bölümünde yukarıdaki kahramanların aile problemlerini nasıl çözdüklerini anlatıyor.

Büyük bir köy ağası köylülere dava açıyor. Dava bir arsa yüzünden açılıyor. Ağa, arsanın kendisine ait olduğunu iddia ediyor. Yıllardır bu arsayı işleten köylüleri köyü terk etmesini talep ediyor. Uzun zamandır iş bulamayan bir avukat tutuyor ve işi kendi lehine sonuçlandırmasını istiyor. Ancak ağanın sinirleri bozuluyor, midesinde ülser olduğu, kandaki şeker oranı ve tansiyonunun yükseldiği tespit ediliyor. Doktora başvuruyor ve doktor ona çok pahalı ilaçları yazıyor. Eczaneye gidip doktorun yazdığı ilaçları satın alıyor. Doktorun müşterileri çoğalıyor. Genç avukat davayı, ardından da büyük miktar parayı kazanıp meşhur ve zengin oluyor.

Davayı kaybeden köylülerden biri ağayı öldürüyor. Bu işi gizlice yapıyor ve uzun zaman gerçek katil bulunamıyor. Gece gündüz katili bulmaya çalışan bir komiser sonunda bu işi başarıyor, para kazanıyor, başarı belgesi alıyor ve terfi ediyor. Gazeteci ise bu olayla ilgili son derece güzel bir makale yazıyor, ödüllendiriliyor ve başmuharrir oluyor. Uzun zamandan beri iş bekleyen cellat suçlunun boynuna yağlanmış ipi bağlayarak onu öldürüyor. Mezarcı kısa bir sürede iki tane kabir kazıyor. Şair bu şiirinde insanların arsa için yaptıkları mücadeleyi anlatıyor. Bu şiir şaheser olmuştur, çok kere yayınlanmış ve bir çok dillere tercüme edilmiştir. Her bir kahraman hayatını düzene sokmuş, ailesine mutluluk takdim etmiştir. Şâirin bu şiirinden dolayı bir davet düzenleniyor. Bu davete ülkenin birçok ünlü siması geliyor, aralarında adı geçen doktor, eczacı, avukat, gazeteci ve komiser de vardır. Komiser artık emniyette müdür yardımcılığına yükselmiştir. Şairin hanımı kocasının kulağına fısıldıyor:

- Aşkım sen bir dahisin...

- Beni şımartıyorsun azizim – diye cevap veriyor.

Herkes sonuçtan memnun.

Bu öyküyü farklı kılan en önemli özellik, Aziz Nesin olayları bütün teferruatlarıyla anlatıyor, birkaç farklı kısa hikâye bir konu çerçevesinde ele alınıyor. M. K. Yılmaz, farklı olayların işlenmesinin bir hikâyenin genel dinamiğini bozmadığını açıklıyor (Yılmaz 2014: 15). Hayattan alınmış aynı olayların alaylı şekilde tekrarlanmasında büyük mizah potansiyeli vardır.

Bu öyküyü felsefi yönden incelerken Aziz Nesin'in sıkı felsefi mantıkla yazdığını fark etmek mümkün. Olguları bağlantısı doğrultusunda birbirinden bağımsız şekilde işliyor. Fakirlere yapılan adaletsizlik, halkın şiddete yönelmesine sebep oluyor. Sebepler olguyu oluşturuyor, netice veya neticeler zinciri meydana getiriyor. Öyküdeki bütün kahramanlar, zengin ile fakirlerin

arasında geçen anlaşmazlık yüzünden yaptıkları çalışmalarının neticelerini alıyorlar. Aynı zamanda bütün olgular, neticeye bağlanır. Sonuç, herhangi bir sebepten dolayı işlenen bir hareketten meydana gelen bir olgudur. Sebep ve sonuç zinciri, bir olgudan başka bir olguya geçme zinciridir, ondan başka birine geçme safhası gibi sonsuza dek meydana gelen olgulardır. Olgu dünyası, bitmeyen sebep sonuç zinciridir. Bu zincirlemenin bir parçasını da Aziz Nesin bu öyküsünde örnek olarak göstermiştir.

Sonuç

Evrensel eserleri yaratmak, Aziz Nesin'in edebiyatının zirvesidir. Modern Türk toplumundaki gerçekler, onun insanların ümit ve mağlubiyetlerinin, sevgi ve kaybetmenin, yaşam ve ölüm gibi meselelerin evrenselliğini anlamada yardımcı olmuştur. Günlük yaşamdaki komik olayları edebî yönden inceleyebilen Aziz Nesin, edebiyata mizahın farklı tarzını kazandırmıştır. Bunu yaparken farklı yöntem ve araçları kullanmış, insanların hayatın bütün zorluklarına mizahi yönden yaklaşmasını sağlamıştır. Düşüncelerini kısa, ders verici ve anlamlı hikâyeler vasıtasıyla ulaştırmıştır.

Aziz Nesin okuyucuları düşünmeye sevk eder, onların dünyaya gözlerini açmalarına yardımcı olur, onlara hayatta olup biten adaletsizlik ve kötülükleri fark edebilmeyi öğretir. Aziz Nesin edebiyattaki kendi yerini ve felsefi görüşlerini anlatmada şunları dile getiriyor: İnsanların, düşünerek gülmelerini, gülerek düşünmelerini sağlayan eserler yazmaları gerekir. Aziz Nesin'i başka kalem üstatlarından ayırt eden en önemli özellik, başkalarının göremediği hayat gerçeklerini en ince ayrıntısına kadar görebilmesidir. O, hayatta görülen ifrat ve tefriti, felsefi düşünceyi, sanata olan bağlılık ve yenilikleri açarak hayattaki bütün olaylarını tasvir etmede kullanmıştır. Aziz Nesin'in mizahı duyguları düzenleme, belli bir ayara getirme mekanizması olarak değerlendirilebilir. Onun eserleri insanları birbirine yakınlaştırır. Aziz Nesin eserlerindeki insanların, mevcut olan toplumsal kurallara uymalarını, kendi aralarında yaşadıkları sorunları çözmeye yönelmelerini istemiştir. Onun mizahı okuyucuda olumlu etki bırakır. Okuyucu, Aziz Nesin'in eserlerini okurken, onların geçen yüzyılda yazıldığını unutabilir. Eserlerde işlenen konular, karakterler yazar tarafından o denli açık ve anlamlı tasvir edilmiştir ki 2016'yı yaşayan bugünün okuyucusu, yıllar önce yazılmış eserleri rahatlıkla anlayabilir ve bu eserler okuyucuya hiç de yabancı gelmez.

Kaynaklar

KOESTLER, Arthur. (1964), *The Act of Creatio*n, Hutchinson (UK).

MARTİN, Rod A. (2007), *The Psychology of Humor: An Integrative Approac*h, Burlington, MA: Elsevier Academic Press.

PROPP, V. J., (1976), *Problems of Comedy and Laughte*r, Moscow Publishing House "Art".

RASKIN, Victor. (1979), *Semantic Mechanisms of Humo*r, Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society, s. 325-335.

SCHLEGEL, Friedrich, *Kritische Fragment*e, An electronic resource http://media.ls.urfu.ru/519/1362/3092/3001/2340/

STOLOVİCH, L. N. (2011), "Philosophy and Humour", *Questions of Philosoph*y, No 7, s. 58 - 68.

YILMAZ, Mustafa Kemal (2014), *Aziz Nesin'in Küçük Öykülerinde Rus Komunizm Geleneğ*i, Doktora Tezi, Moskova.

YURENEV, R. (1964), *The Soviet Comedy Fil*m, Moscow: Science.

HALK ŞAİRLERİNİN BİT, PİRE ve HASTALIKLARI KONU ALAN DESTANLARININ MİZAHİ ŞİİRE DÖNÜŞÜMÜ: ÂŞIK MEHMET ÖRNEĞİ

Ali YAKICI

Mizah, toplumsal bir olgu olarak genel kabul gördüğü için toplumun bütün bireylerinin ortam, mekân ve olaylarından beslenmekte ve kaynakları içine toplum bireylerinin ilişkili olduğu canlı cansız birçok unsuru da almaktadır. Bu unsurlar kimilerine göre soyut kimilerine göre ise somut kavramlardır.

Kendini besleyen unsurların yalnızca toplumsal yaşamda mevcut olması, mizahın oluşması için bir topluma ihtiyaç duyulması sebebiyle mizahın, içinde vücut bulduğu toplumun ahlaki durumunu, manevi değerlerini, zaaf ve eksikliklerini, sosyokültürel, sosyoekonomik, dinî, siyasi vb. durum ve olaylarını yansıttığı araştırmacıların genel kabulleri arasında yer almaktadır (Usta 2005: 30).

Türk kültür ve edebiyatında mizahın önemli bir yerinin olduğu muhakkaktır. Çünkü Raif Ogan, mizah edebiyatı üzerine kaleme aldığı bir yazıda Türkün mizah kabiliyetinin gayet geniş ve velut olduğunu belirtmektedir (Yücebaş 2004: 18).

Hilmi Yücebaş, Türk kültüründe mizahın yazısız ve yazılı olmak üzere iki şekilde tecelli ettiğini belirtmekte, bunlardan sözlü olanların yazılı olanlardan çok olduğuna vurgu yapmakta ve bu hususstaki üzüntüsünü şu cümlelerle dile getirmektedir:

> "*Ne yazıktır ki eslafımız bunları başka kavimler gibi kitaplar içinde toplayarak kendilerinden sonrakilere intikal ettirmeyi ihmal eylemişlerdir. Vakıa; Evliya Çelebi, Lamii ve emsali bir takım yazarlar bu konularda kitaplar yazmışlardır. Fakat Türk zekâ ve hazırcevaplılığının en güzel örnekleri olan fıkraları toplayan bu kitapların çoğu yazmadır."* (Yücebaş 2004: 18).

* Prof. Dr.

Türk mizahının sözlü gelenek kültürü bakımından daha zengin olduğu belirgindir. Mizah mirasının bir bölümünü fıkralar ve özellikle de Nasreddin Hoca fıkraları meydana getirmektedir. Fıkralar dışında kalan sözlü gelenekteki mizah unsuru taşıyan ürünlerin başında ise şiir gelmektedir.

Türk şiirinde başlangıcından 21. yüzyıla kadar gülmece sanatından yararlanılarak ortaya konulan yüzlerce şiir bulunmaktadır. Bunların çoğu yergi amaçlı şiirlerdir. Bunların içinde anonim Türk halk edebiyatından klasik Türk (divan) edebiyatına, âşık edebiyatından dinî-tasavvufi Türk edebiyatına onlarca şairin mizah unsuru taşıyan birçok şiiri yer almaktadır. Ömer Özcan, başlangıcından bugüne Türk edebiyatında hiciv ve mizah üzerine yaptığı çalışmada Türk edebiyatının her şubesinden 150 kadar şairin mizahi şiir/şiirlerinden örnekler vermektedir (Özcan 2002: 29-416).

Gülmece konusu Türk şiirinde o kadar çok işlenmiştir ki kimi şairlerce "mizah şairleri" başlıklı şiirler de oluşturulmuştur (Yücebaş 2004: 17).

Halk şairleri, içinde bulundukları ortam, mekân, zaman ve toplulukların yapısına göre özellikle taşlama türündeki eserlerini mizahla buluşturmuşlardır. Kaygusuz Abdal, Kazak Abdal vb. mutasavvıf şairler, genellikle şathiye türündeki eserlerinde mizahi bir görünüm sergilemektedirler. Bu tür şiirlerde mizah amaç değil araçtır.

Tasavvufi Türk şiirinde özellikle şathiye türünü işleyen mutasavvıf şairlerin doğa olaylarından yararlanarak ya da doğadaki çeşitli canlılara şiirlerinde yer vererek eserine mizahi bir oluşum kazandırdıkları belirgindir. Türk tasavvufunun ünlü temsilcilerinden Kaygusuz Abdal bu konuda önemli örnekler vermiştir. Kaygusuz, bu şiirlerinde yer verdiği genellikle böcek ya da benzeri cılız hayvanlara, işlevsellik bakımından yapamayacağı görevler vererek ya da işler yaptırarak vermek istediği ana düşünceyi mizahi bir üslupla ifade etmektedir:

Cümle kaplumbağalar
Kanatlanmış uçmağa
Kertenkele derilmiş
Kırım suyun geçmeye

Bir pire bir med tuzu
Yüklenmiş gider yola
Geh at olup yorgalar
Geh kuş olup uçmaya

Bir karınca devenin
Tepmiş oyluğun ezmiş

Bir budun götürmüş
Dönüp ister kaçmaya

Çekirge buğday ekmiş
Manisa'nın çayında
Sivrisinek derilmiş
Irgat olup biçmeye
…….. (Özcan 2002: 82).

Âşıklık geleneğinin bir temsilcisi olarak sanatını icra eden ya da şiirlerini halk şiiri tarzında söyleyen/yazan halk şairlerinin işledikleri türlerin başında destan gelmektedir. Destan, kendisini âşık ya da ozan olarak tanıtan halk şairlerinin bir konuda bilgi vermek ya da bir olayı veya durumu hikâye etmek amacıyla oluşturdukları bir türdür. Toplumu ve toplum fertlerini ilgilendiren her olay ve durum destanların konusunu oluşturmaktadır.

Halk şairlerinin destanlarda işledikleri konulardan biri de bit, pire, karasinek, sivrisinek, kömüş sineği, kene vb. toplumu rahatsız eden küçük canlılar ve genellikle bu canlılara bağlı olarak oluşan uyuz, sıtma vb. hastalıklardır. Halk şairlerinin bu konuları işlerken genellikle toplumun genelini olumsuz biçimde etkileyen sosyal bir olayın eleştirisini yaptıkları ya da bu olaydan duydukları üzüntüyü dile getirdikleri görülmektedir. Halk şairleri bu konuları eleştirel biçimde destanlaştırırken genellikle bir ağıt biçimine değil şiire farklı bir hava katmak, şiiri çekici hâle getirmek, dinleyen ya da okuyanın daha çok dikkatini çekmek için mizaha başvurmaktadır. Böylece toplumun sosyal yarasını oluşturan dramatik bir konunun işlendiği şiir trajik bir güldürü tarzına dönüşebilmektedir.

İnsanları evlerinde rahatsız eden hayvanlardan toplumun bütün fertlerinin rahatsız olduğu muhakkaktır. DDT ya da benzeri ilaçların henüz haşaratın yok edilmesi için kullanılmadığı yıllarda insanları sıklıkla rahatsız eden canlıların başında fare, bit, pire, sivrisinek, karasinek, beyazsinek vd. gelmektedir. Dolayısıyla kendileri de aynı rahatsızlığı yaşadıkları için âşıkların şiirlerine konu ettikleri haşaratın arasında fareler öncelikli olarak yer almaktadır.

19. yüzyılın ünlü halk şairlerinden Âşık Ruhsati, fareyi eleştirdiği bir şiirinde şu dizelere yer verir:

Bacamızdan çıkmaz tütün
Unu teslim ettik bütün
Kaçak döğüşüne metin
Ya bu fare duru ya biz

Dahi yoktur böyle nursuz
Utanmaz budaksız pirsiz
Ne gözümdür kara hırsız
Ya bu fare duru ya biz (Kaya, 1994; 539; Çıblak, 2008: 96).

Fareden şikâyet eden diğer bir halk şairi ise Sümmani'dir. Bu ünlü ozan da hem yiyeceğine ortak olan hem de giyeceklerine zarar veren fareden mizahi bir dille yakınır:

……..
Zalim nerden de geldin bu bağa
Gözlerin bakıyor sol ile sağa
Sanki kâr eyledim geldim ben bağa
Yedin de fesimi gülersin fare (Zelyut, 1982: 215; Çıblak, 2008: 97).

Âşık Sümmani'nin fesini yiyen fareler Âşık Feryadi'nin de mesini yemiştir. Feryadi'nin feryadı da yine kediye rüşvet vererek mesini yiyen fareleredir:

Meşinden yaptırdım ama giymedim
Hele eskimesin diye kıymadım
Ne zamanlar kestiğini duymadım
Delik deşik etmiş mesim fareler

Rüşvetle kediden almışlar izin
Kimseler çekemez cilvesin nazın
Kazanılmış mala dikmişler gözün
Bizim üstümüze kesim fareler (Pürlü-Özen, 1996: 171; Çıblak, 2008: 96).

16. yüzyıldan itibaren âşıkların/ozanların şiirlerinde görülen bu mizahi yaklaşım 20. yüzyılın halk şairleri tarafından da ustalıkla ele alınmıştır. Bu halk şairlerinden biri de Âşık Mehmet'tir.

Âşık Mehmet, 1879 yılında Konya'nın Sedirler Mahallesi'ndeki evlerinde dünyaya gelmiş ve 1950 yılında yine Konya'da vefat etmiştir. Döneminde daha çok irticalen söylediği şiirlerle şöhrete ulaşmış bir halk şairidir. Âşık Mehmet'in şiirleri arasında destanlar önemli bir yer tutmaktadır.

Âşık Mehmet şiirlerinde genellikle yaşadığı dönemin sosyal, siyasal, kültürel ve dinî olaylarını dile getirmiştir. Şu an için bilinen 236 şiirinden 150 kadarı destan türündedir. Bu destanlar içinde mizahi üslupla söylenmiş 70 kadar şiiri bulunmaktadır.

Âşık Mehmet destanlarını oluştururken mizahı öncelikli olarak düşünmemiştir. Olayın yaşanışını bölgesel ve yalın bir dille anlatırken mizah sanki kendiliğinden şiire yerleşmiştir. Dolayısıyla Âşık Mehmet'in şiirlerinde mi-

zah, amaç değil araçtır. Şiirlerinin konusunu oluşturan materyal, bu halk şairinin bit, pire, uyuz vb. üzerine söylediği/yazdığı trajik/dramatik destanlarının mizaha dönüşümünde etkili olmuştur.

Âşık Mehmet, özellikle bit, pire, sivrisinek, kömüş sineği gibi haşaratı konu alanlarla uyuz vb. hastalıkları işleyen destanlarını ustaca mizaha dönüştürmeyi başarmıştır. İlhan Başgöz, bu şiirleri dinleyen/ okuyan hedef kitleyi güldürücü özelliğinden dolayı Âşık Mehmet'in bu şiirlerini "Güldürücü Destanlar" başlığı altında değerlendirmiştir. Başgöz bu çalışmasında Kaygusuz Abdal'dan Kazak Abdal'a, Dertli'den Ruhsati'ye, Kenzi'den Huzuri'ye, Efkâri'den Âşık Mehmet'e birçok halk şairine ait güldürücü nitelikte destana yer vermiştir. Âşık Mehmet'in bu destanlar arasında yer alan şiirlerinde özellikle bit, pire, uyuz vb. konuların işlendiği görülmektedir (Başgöz, 1956: 179-201).

Âşık Mehmet'in mizahi üsluba sahip destanlarından en yaygın olanı pire destanıdır. Âşık Mehmet, 1930 senesinde, döneminde bulunduğu yörede yaşayan diğer insanlar gibi pireler yüzünden hiç rahat uyku uyuyamaz, çok rahatsız olur. Bunun üzerine sürekli canını yaktıkları için vahşi ve acımasız olarak kabul ettiği bu canlılardan şikâyetle onları mahkemeye dava eder.

Dinleyin efendiler şikâyetim var
Yandı canım pirelerin elinden
Size de bir hikâyetim var
Yandı canım pirelerin elinden

Akşam olur gübürtüye kakarlar
Sabah olur sağa sola bakarlar
Hepisi de toplanırlar kaçarlar
Yandı canım pirelerin elinden

Koca pire pirelerin ulusu
Yatağımda yoktur hiçbir ölüsü
Kaçar gider akıllısı delisi
Yandı canım pirelerin elinden

Benim yatak bilemedim neresi
Ne azgındır şu Göçü'nün piresi
Her yanlarım oldu hançer yarası
Yandı canım pirelerin elinden

Biz gidelim pireleri kırmaya
Baltayınan kafasını yarmaya

Müsâdem yok benim burda durmaya
Yandı canım pirelerin elinden

Bilmem bunlar suyu nerden içerler
Kafa kulak demez çiğner geçerler
Kanatları yok da nasıl uçarlar
Yandı canım pirelerin elinden

Akşam olup sağa sola bakardı
Kalgıyıp gözüme basar çıkardı
Yatağa yatınca canım yakardı
Yandı canım pirelerin elinden

Pireli yatağı ben de n'edecem
Yataktan kakıp da koyup gidecem
Varıp mahkemeye dava edecem
Yandı canım pirelerin elinden

Bilemedim nedir pirenin adı
Bulamam uykuda lezzeti tadı
Toplanır gelirler eri avradı
Yandı canım pirelerin elinden

Nerde gezer pirelerin sürüsü
Rahvan attan iyi yürür tırısı
Kovalarken karşı koydu birisi
Yandı canım pirelerin elinden

Bit babana danıştın mı işini
Kerpetenle söksem azı dişini
Çekiç vurup yarsam senin başını
Yandı canın pirelerin elinden

Karyolam yok çıkıp benim yatacak
Hayvan değil alıp gidip satacak
Böyle benim her dertlerim kakacak
Yandı canım pirelerin elinden

Yatağıma ordu kurdu pireler
Leşlerinden doldu kaldı dereler
Diş yarası dalımdaki bereler
Yandı canım pirelerin elinden

Azgın pire kimse gelip geçemez
Yeli görse hiç bir yana uçamaz
Gömleğinden başka yere sıçamaz
Yandı canım pirelerin elinden

Âşık Mehmet der ki kendi hâlimde
Sabaha dek çift sürerler dalımda
Evleri var koltuğumda solumda
Yandı canım pirelerin elinden (Yakıcı 1992: 243).

İçinde yaşadığı toplumla birlikte Âşık Mehmet'i canından bezdiren haşarattan biri de "bit"tir. 1944 senesi Mayıs ayının 5. gününde söylediği destanda Âşık Mehmet, bitlerin insana verdiği zararları ve rahatsızlıkları sıralarken aynı zamanda çözüm önerileri de getirmektedir. Bitlerden dolayı meydana gelecek olan tifo vb. hastalıklara karşı alınabilecek en önemli tedbirin temizlik olduğuna vurgu yapmaktadır:

Dinleyin bayanlar baylar siz beni
Eğer bite yedirirsen bu teni
Rahat eder mi kin acep bedeni
Haftada çamaşır yusan olmaz mı

Bit denince hiç varamam yanına
Öldürmeye kıyaman mı canına
Tifo yapar aşılarsa kanına
Sen de bunu yaptırmasan olmaz mı

Kız olursa saçlarının arası
Kaşınırken olur tırnak yarası
Tarayıp da temizliğin sırası
Tarayıp yıkayıp baksan olmaz mı

Bitli olan sayıklar da sokranır
Altı ayda bir çamaşır yıkanır
Bit bulursan onuruna dokanır
Temiz tutup bitlenmesen olmaz mı

Temiz isen sen âlemden iyisin
Temiz tutun çocukları büyüsün
Sabaha dek rahat yatıp uyusun
Uyutup da büyütsen sen olmaz mı

Sabah kalkıp yemeklerin yediler
Sabun ile ellerini yudular
"En-nezâfetü mine'l-îmân" dediler
Üstün başın temiz tutsan olmaz mı

Bu mundarlık üzerinde bir perde
Bitli olan kepâze olur her yerde
Bit yüzünden uğrarsın sen her derde
Bu derde sen uğramasan olmaz mı

Bitler senin hemen canın yakıyor
Kaşınırken bütün âlem bakıyor
Bit yüzünden de dertlerin ka(l)kıyor
Bu derde bir derman bulsan olmaz mı

Bitli adam gezer kendi hâlinde
Sabaha dek çift sürerler dalında
Evleri var koltuğunda kolunda
Baltalayıp yakıversen olmaz mı

Âşık Mehmet sen ne dersin bu işe
Daha neler gelir bu garip başa
Sabun da çıktı yüz doksan kuruşa
Bunu biraz indirseniz olmaz mı (Yakıcı, 1992: 243).

Âşık Mehmet, 1935 senesinin Temmuz ayında, kendisini uyutmayan, sürekli rahatsız eden kömüş sineğine karşı söylediği/ yazdığı destanda, Nemrut'u bile öldüren bu sineğin çok tehlikeli olduğu, bu tehlikeli canlıya karşı hemen tedbir alınmazsa kendisi başta olmak üzere diğer insanları rahatsız etmeye devam edeceği dile getirilmektedir:

Şu devr-i acunun ben de nesiyim
Hiç uyku uyutmaz kömüş sineği
Anamın babamın bir tanesiyim
Öldürecek beni kömüş sineği

Akşam olur ben yatağa yatarım
Hiçbirisi sormaz benim hatırım
Yorganı çeker tâ başıma götürü(rü)m
Nerden girer bilmem kömüş sineği

Bekitirim bilmem nerden giriyor
Karanlıkta gözü nasıl görüyor
Uykusuzluk çok eziyet veriyor
Öldürecek beni kömüş sineği

Ben de derim bu sivrinin kardeşi
Ne bıyığı ne sakalı ne kaşı
Vurduran tokmağı yardıran başı
Nemrut'u öldüren kömüş sineği

Sürü gibi zangırtısı oluyor
İğne vurup hem kanını alıyor
Anlaşılan bu doktorluk biliyor
Belle de gel aman kömüş sineği

Hiç sesi de duyulmuyor yakından
Çâre olsa biz geliriz hakından
Alamadık parasızlık bokundan
Gayri buldun bizi kömüş sineği

Kime söylen âşık kime duyurun
Baylar bayanlar da dinlen buyurun
Bu garip âşığı siz de kayırın
Yakamdan asıldı kömüş sineği

Âşık Mehmet hem yakayı vermesin
Şu acunda hayra şerre varmasın
Gir kabire de hiç seni görmesin
Öldürecek beni kömüş sineği

Âşık Mehmet'in şiirlerinde işlediği mizaha dönüşen konulardan biri de hastalıklardır. 1336 (1920) senesinde, Âşık Mehmet hararetli bir uyuz illetine uğrar. Ne kadar doktora gider ve ilaç alırsa da tesir etmez. O da Tanrı'ya yalvararak bu dertten kendisini kurtarmasını ister:

Uyuz diller bir illete uğradık
Al kan ettik tırnağınan doğradık
Zeytinyağdan ilaç yaptık yağladık
Tesir etmez hidâyet kıl İlâhî

Fısır fısır her taraftan kakıyor
Bir hararet ciğerimi yakıyor

Kaşınırken bütün âlem bakıyor
Derdimin dermanını ver İlâhî

Nasıl derttir hiç bir derde benzemez
Pehriz eder peynir yoğurdu yemez
Varıp bir adama hâlim şu demez
Senden başka kimim vardır İlâhî

Akşam olup gidişmesi artıyor
Kaşınırken akıl baştan fırtıyor
Ev horantam çocuklara serpiyor
Yakın vakit dermanım ver İlâhî

Evvelinden derdi kâle almadım
Sonradan artacağını bilmedim
Arayıp da dermanını bulmadım
Derman senden hidâyet kıl İlâhî

Hararetten geceleri yatamam
Uykusuzum kipriklerim kapamam
Sen var iken başka yere bakamam
Sen derdimin dermanın ver İlâhî

Her kula da bir çilledir verecek
Sabredenler muradına erecek
Cennet-i Âlâ'da dîdar görecek
Müyesser eyle de göster İlâhî

Âşık Mehmet derdi ki sabırlı ol
Sabredenler Mevlâ indinde makbul
Elbet verir Cennet-i Âlâ'ya yol
İsterim dîdarı görmek İlâhî

Sonuç:

Türkiye sahasında 13-14. yüzyıllarda halk şairlerinin özellikle tasavvufi alanda genellikle şathiye türünde verdikleri eserlerinde zaman zaman mizahi bir dil kullandıkları belirgindir. Bu gelenek daha sonraki yıllarda da devam etmiş, 16. yüzyıldan itibaren âşık tarzında eser veren halk şairlerinin eserlerinde mizah dili önemini korumuştur. Bu geleneğin 20. yüzyılda da özellikle olayların, kişilerin, canlıların hikâye edilmesinde belirgin bir biçimde sürdürüldüğü

görülmektedir. Bu yüzyılda kimi olayları destanlaştırırken mizahi şiire dönüştüren halk şairlerinden biri de Âşık Mehmet'tir.

Âşık Mehmet, bit, pire, sinek dışında leylekler, kuşlar vb. hayvanları konu alan destanlar da söylemiştir. Âşık Mehmet'in leylek, kuş vb. konu aldığı destanlardaki varlıklara daha saygılı, daha müşfik bir dil ve üslupla yaklaştığı, kendisini ve toplumu ciddi biçimde rahatsız eden haşerelere karşı daha alaycı bir dil kullandığı görülmektedir. Bu durum ise Âşık Mehmet'in baş edemediği bu haşerelerden intikamını mizah yoluyla aldığı kanaatini oluşturmaktadır. Aynı durum hastalıklar için de geçerlidir. Âşık Mehmet, verem vb. hastalıkları konu aldığı şiirlerinde daha ciddi bir dil kullanırken uyuz vb. hastalıklara kısmen de olsa mizah diliyle yaklaşmasının da aynı düşünceden kaynaklandığı söylenebilir.

Kaynaklar

BAŞGÖZ, İlhan (1956), *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi,* İstanbul, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık.

ÇIBLAK, Nilgün (2008), *Âşık Şiirinde Taşlamalar*, Ankara, Ürün Yayınları.

KAYA, Doğan (1994), *Sivas'ta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsati,* Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

ÖZCAN, Ömer (2002), *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah (Yergi ve Gülmece),* İstanbul, İnkılâp Kitabevi.

PÜRLÜ, Kadir, Kutlu ÖZEN (1996), *Âşık Feryadi,* Sivas, Dilek Ofset Matbaacılık.

USTA, Çiğdem (2005), *Mizah Dilinin Gizemi,* Ankara, Akçağ Yayınları.

YAKICI, Ali (1992), *Konyalı Âşık Mehmet İnceleme Metin,* Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

YÜCEBAŞ, Hilmi (2004), *Türk Mizahçıları Nüktedanlar ve Şairler,* İstanbul, L&M Yayınları.

ZELYUT, Rıza (1982), *Halk Şiirinde Gerçekçilik,* 2.bs., İstanbul, Yön Yayıncılık.

HÜSEYİN SUAT YALÇIN'IN *GÂVE DESTANI* ADLI ESERİNİN MODERN MİZAH TEORİLERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Asuman GÜRMAN ŞAHİN

Giriş

Genel olarak eğlendirmek, güldürmek ve birine, bir davranışa incitmeden dokunmak amacını güden ince alay (*Türkçe Sözlük* 1988: 581) anlamına gelse de mizah, eski çağlardan beri çeşitli şekillerde izah edilmiştir. Platon, Aristoteles, Hobbes, Kant, Darwin ve Twain gibi önemli düşünürler, mizahı farklı yönleriyle açıklamaya çalışmıştır. Bu kavram Latincede "*humere*", "*umor*" olarak karşılık bulmaktadır (Bergson 1990: 14). Bizim dilimize Latinceden değil, "*müzâh*" olarak adlandırılan (Redhouse 2001: 1820) Arapçadan geçmiştir. Olayların gülünç, alışılmadık, çelişkili yönlerini yansıtarak insanı söz konusu olaylar üzerinde düşündürme, eğlendirme ya da güldürme sanatı olarak aktarılmaktadır (Yardımcı 2010: 2).

İnsanla varlığını sürdüren mizah sosyolojik, psikolojik, eğlence ve iletişim fonksiyonlarıyla kimi zaman gündelik yaşamın bazı yönlerini insanların önüne güldürücü bir şekilde sunmakta, kimi zamansa insanlara acı veren olayları hayatın tuhaf ya da saçma yönleriyle kendine özgü bir bakış ile değerlendirmektedir. Düşünürler de mizahın değerini ve kaynağını topluma çeşitli teorilerle sunmuştur. Yüzün üzerinde mizah teorisi ortaya atılsa da bunların çoğu şu üç teoride toplanmıştır: Üstünlük teorisi, uyumsuzluk teorisi ve rahatlama teorisidir (Yardımcı 2010: 21). İlerleyen bölümlerde *Gâve Destanı*'ndaki şiirler bu teoriler açısından değerlendirilirken gerekli açıklamalar yapılacaktır.

Gâve Destanı'nın kaleme alınmaya başladığı yıllarda, mizahın modern Türk şiirindeki seyrine bakıldığında Servet-i Fünun edebiyat topluluğu tarafından hemen hemen hiç kullanılmadığı görülmektedir. Bunun nedeni, 1876'dan 1908'e dek saltanatta kalan II. Abdülhamit döneminin politik ve psikolojik şartlarıdır. Büyük bir siyasi baskı ve psikolojik bunalım yaşayan

* Dr., asumangurman@hotmail.com

yazarların mizahi eserleri meydana getirmeyi akıllarından geçirmemiş olmalarını, psikolojik durumlarının doğal bir neticesi olarak karşılamak mümkündür (Akyüz 2003: 123-124). Aslında Tanzimat yıllarında özellikle gazete ve dergi yayınları aracılığıyla büyük bir ivme kazanan mizahi yazılar, basında da II. Abdülhamit döneminde durma noktasına gelmiştir. Bir süre sonra sadece güncel politikalara dokunmamak ve devletin resmî tezlerini sorgulamamak kaydıyla mizaha izin verilir (Tiken 2015: 3). Buna rağmen dönemin şartları gereği çok fazla ilerleme kaydedilmez.

1908 yılı, Türk siyasi tarihi kadar, mizah yazımının da önemli bir dönüm noktasını teşkil eder. II. Meşrutiyet'in ilanı bir bakıma mizah için güçlenerek geri dönmek anlamına gelmektedir (Öngören 1983: 75). Mizah, ancak 1908'den sonra Servet-i Fünuncular arasında gereken ilgiyi görebilmiştir. Bu alanda sadece iki kişi tespit edilmiştir: Cenap Şehabettin ve Hüseyin Suat Yalçın. Cenap, "*Dahhâk-i Mazlûm*" imzasıyla sayıları pek fazla olmayan mizahi yazılar yazarken Hüseyin Suat Yalçın da 1908'den sonra yazmaya başladığı manzumelerinde "*Gâve-i Zâlim*" adını kullanmıştır. Bu isimler, anlaşıldığı üzere ironiktir. Dahhâk'ın mazlum, Gâve'nin de zalim olmadığı destanın kendisinde görülmektedir. Çünkü mitolojik bir İran hükümdarı olan Dahhâk zulmü ile meşhurdur ve Gâve bu korkunç zulmü ortadan kaldırmak için ona karşı ayaklanan bir demircidir. Bu itibarla her iki isim de gerçek şahsiyetlerinin aksi anlamındadır.

Bilindiği gibi Servet-i Fünun şair ve tiyatro yazarlarından Hüseyin Suat, 1867'de İstanbul'da doğmuştur (Necatigil 1983: 403). Hüseyin Cahit'in ağabeyi olan şair, on dokuz yaşında, kendi tercihi olmayan doktorluk mesleğine atılmıştır (*Büyük Türk Klasikleri* 1990: 39). Şairin "Kendi Kendime" adlı manzum otobiyografisi onun bu tercihini ve ileride görülecek nüktedan mizacını anlatması bakımından dikkat çekicidir:

Rahm-i mâderde iken cism-i terim
Daha yokken bu güneşten haberim

Açmadan ben gözümü dehre henüz
Doktor etmekliği kurmuş pederim

Akraba da uyarak hep pedere
Beklemişler beni dîvânelerim

Bir sabah erken evet pek erken
Nefes almış ri'e-i gam eserim

Aferin geldi hekimbaşı diye
Dolmuş en taze çiçekle üzerim
(…)
(Yalçın 1923: 87-88)

Hüseyin Suat, kendisini tanıyanların ifadesine göre hassas, ince ruhlu, neşeli, mütevazı, temiz kalpli, güçlü dostluklar kuran, eli, gönlü açık, zeki ve nüktedan bir kişiliktir (Büyük Türk Klasikleri 1990: 39). Belkıs Altuniş Gürsoy'un *Hüseyin Suad Yalçın Hayatı ve Eserleri* adlı çalışmasında şairin eşinden yaptığı alıntı onun nüktedan kişiliğini anlatmaktadır: "*Suad, öteden beri alayı, şakayı sever, dostlarına takılmaktan, ahbaplarına lâtife yapmaktan hoşlanırdı. Dudakları daima tebessümler saçar, gözleri daima neşe ile taşardı. Onun yalnız şiirleri değil, bütün hayatı mizahla dolu idi. Sözlerinde, hareketlerinde, ciddiyeti mizahtan ayırmak o kadar güçtü ki, en son deminde bile, insanın acı ile karışık çarpıntılı bir ümitle, acaba bu da mı şaka, diyeceği geliyordu… Hayatında âşık-ı şeydâ olmayan Suad'ın kimseye karşı kini, garezi de yoktu. Bundan dolayı şakası hiçbir zaman mizahın çerçevesinden dışarı çıkmamış, hicve dökülmemiştir*" (Altuniş Gürsoy 2001: 5). Mizah dahi olsa incitmemeyi amaç edinen şair, bu titizliğini *Gâve Destanı*'nın giriş beytinde şu şekilde dile getirmiştir:

Tîr-i nüktem sîne-i yârânda hûnbâr olmasın
Dostlar şekl-i mizâhımla dil-âzâr olmasın
(Yalçın 1923: 2)

Servet-i Fünun sanatçılarından olan şairin 1910 yılından sonra sanat anlayışında değişmeler görülmektedir. Millî Mücadele yıllarında Anadolu'ya geçen şair, Türkçülük cereyanının da tesiriyle, hece vezni ve sade bir Türkçeyle manzumeler kaleme almıştır. Hüseyin Suat, Cenap'ın tesirinde kalarak *Gâve-i Zâlim, Giryan-ı Zâlim, Gâve-i Mazlum, Dâhhak-i Zâlim* ve *Gâve* imzalarıyla *Cem* ve *Kalem* dergilerinde, bu vadideki manzume ile nesirlerini yayımlamıştır. Bu mitolojik kahramanın ismini kendine mahlas, kitabına ad yaparak 1923 yılında dergilerde çıkan altmış manzumesini *Gâve Destanı* adlı kitabında yayınlamıştır.

Hüseyin Suat'ın bu manzumelerinde daha çok hiciv yer almaktadır. En çok kullanılan mizah çeşitlerinden biri olan taşlama ve hicivde açık bir saldırı görülmektedir. Bu nedenle hoşgörüye en fazla ihtiyacı olan mizah çeşididir (Yardımcı 2010: 10). Bu açıdan değerlendirildiğinde mizah ve hiciv çok farklı gibi görünseler de çoğu zaman birbirini tamamlamakta ve iç içe girmektedir. Şair de bunu cesur, keskin bir dille, ince bir alay içerisinde ve mizahi unsurlarla süsleyerek yapmıştır. Eserdeki manzumeler işledikleri konular bakımından siyasi, sosyal ve ferdî mizah olmak üzere üç grupta toplanabilir.

Aslında Hüseyin Suat'ın en başarılı eserleri meşrutiyetten sonra yazdığı tiyatrolarıdır (Banarlı 1971: 1048). Ancak bu bildiride onun mizahi yönünü gösteren şiirleri, modern mizah teorileri açısından değerlendirilmeye çalışılacaktır.

2. *Gâve Destanı*'nın Modern Mizah Teorileri Açısından Değerlendirilmesi

Gülme nedir, gülmeyi yaratan nedenler nelerdir, gülme şeytani bir eylem midir (Morreall 1997: 8) gibi soruların cevapları Platon'dan beri yanıtlanmaya çalışılmıştır. Platon, Aristoteles, Hobbes, Voltaire, Schopenhauer, Koestler, Sanders, Freud gibi düşünürler verdikleri yanıtlara göre çeşitli kuramların etrafında toplanmıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi kuramlar üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama başlıkları altında sınıflandırılmıştır. Çalışmamızda da Hüseyin Suat Yalçın'ın *Gâve Destanı* adlı eserindeki şiirlerini mizah teorilerine göre sınıflandırarak şairin hangi mizahi konular üzerinde durduğu tespit edilmiştir.

1. Üstünlük Kuramı

Bilinen en eski ve yaygın kuramlardan olan üstünlük kuramı en genel anlamda bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının bir ifadesi (Morreall 1997: 8) olarak kullanması üzerine oturtulmaktadır. Platon'a göre, gülmenin uygun nesnesi, insani şeytanlık ve budalalıktır (Morreall 1997: 8). Platon için, bir kişiyi gülünç kılan şey, onun kendisini bilmemesidir. Gülünç kişi kendisini gerçekte olduğundan daha varlıklı, daha hoş, daha erdemli ya da daha akıllı sanan kişidir. İşte biz böyle insanlara gülmekten zevk alırız ancak bizim onlara gülmemiz, belirli bir kötülemeyi içerir ve kötüleme de zararlı bir şeydir (Bayraktar 2010: 101). Üstünlük kuramında gülme duygusunun altında haset, saldırgan duygular, egemenlere karşı alay, seçtiği kurbanın fiziki yapısını ya da mevkiini kötülemesi hatta erdem ve niteliklerden soyutlayarak çıplak göstermesi suretiyle onun itibarını yok etmeye çalışma gibi duygular yattığı (Morreall 1997: 8-10) ileri sürülmektedir.

Üstünlük kuramına göre, herhangi bir gülmece ögesini ya da fıkrayı okuyan, duyan ya da seyreden bir kimse, olay kahramanının yaptığı yanlışlığı kendisinin yapmayacağından emin olarak, kendisini gülmece kahramanından daha üstün hisseder, bir rahatlama duyar, bu durum hoşuna gider ve güler. Edebî eserde üstünlük, bakış açılarına göre üç farklı biçimde karşımıza çıkabilir: Okuyucunun dışarıdan bir kişi olarak anlatılan olaya veya duruma bakış açısı, anlatıcının olaylarda bahsettiği kişilere olan bakış açısı ve anlatıda adı geçen kişilerin kendi aralarındaki hiyerarşiyi ifade eden bakış açısı (Hança 2015: 113).

Gâve Destanı bu tanımlamalardan yola çıkarak değerlendirildiğinde yirmi dört şiir, üstünlük kuramı içerisine alınabilmektedir. Bunlar "olmasın", "çıkıyor", "olsun da gör", "nerede" redifli gazelleri ile "Bir Hitap", "Devâdan Gayrı", "Olmadım", "Tunalı", "Acaba?", "Ramazan Lâtifeleri 7", "Benim Beyim", "Ameden Kalem Efendisi", "Olsa da", "İmkân Olsa", "Aferin", "Hey'et-i Meb'usemize", "Pir Aşkına mı?", "Hani Nerede?", "Desem mi?", "Belediye Reisi" ve "İstiklâl Matbuat Marşı"dır.

Hüseyin Suat, dönemin Ankara'sını, milletvekillerini eleştirmektedir. 1908-1918 yılları arasında mecliste doktor olan şair (Altuni Gürsoy 2001: 251) milletvekillerini tanıma ve olayları yakından gözlemleme fırsatı bulmuştur. Tanık olduğu kişi ve olaylar da şiirlerinin konusu hâline gelmiştir. Bunu yaparken de sivrilttiği eleştiri oklarını mizahi unsurlarla yumuşatmaya özen göstermiştir. Mizahı eleştirisi için bir malzeme olarak kullanan şair, yönetimin aksayan taraflarını mizahi bir tavırla alay ederek gözler önüne sermeye çalışmıştır.

> Bak şev-i iklim-i lâtifin cünbüş-i devrânına
> Revh-i cam-ı peymâneler sunmuş bütün erkânına
> (…)
> (Yalçın 1923: 4)

diyerek mebuslar üzerindeki eleştirilerine geçmeden önce o günkü manzarayı genel olarak sezdirmek ister. "*iklim-i lâtifin cünbüş-i devrânına*" mısrasıyla mizahın tezat unsurundan yararlanarak devrin hiç de hoş olmayan gidişatı ile alay eder. Mısra aslında tüm kitabın girizgâhı gibidir. Devam edegelen mısralarda sürekli mizahla harmanlanmış bir hiciv vardır. Siyasi mizah içerisinde yer alan şiirlerinde en çok milletvekillerinin eleştirildiği görülmektedir. "Bir Hitâp" adlı şiirinde milletvekilleri görevlerini layıkıyla yerine getirmedikleri için toplumsal karışıklıklar, düzensizlikler meydana gelmektedir. Bu nedenle halkın gözünde itibarları zedelenmektedir. Şair, vekillerin bu hâlini mizahi unsurlarla eleştirmekle kalmaz, aynı zamanda mizahi dille ortalığı Mustafa Kemal'e şikâyet eder:

> Ey Mustafa Kemâl'in vicdân-ı pâk ayârı
> Duymaz mısın acep sen çarşıda ihtikârı
> (…)
> Partal Veli küçüktür lâkin büyüktür aklı
> Var paltosunda daim bir pösteki kenarı
>
> Yüz on kilo gelirmiş meb'ûsların birisi
> Okkayla ölçülür mü meb'ûsun i'tibarı
> (…)
> (Yalçın 1923: 6-7)

"İster misin?" adlı şiirinde ise "hariciye vekili"ne "*kîl u kâl*" veya "*hasbihâl*" tercihini sunarak hariciye vekilinin daha çok dedikoduya değer verdiğini ima eder:

Ey vekil-i hariciye kîl u kâl ister misin
Yoksa tâ can u gönülden hasbihâl ister misin
(…)
(Yalçın 1923: 8)

Vekillerin millete verdikleri vaatlerle de alay etmekten geri durmaz. Onların vaatlerini "*martaval*" olarak değerlendirir.

"Hey'et-i Meb'ûsemize" adlı şiirde de milletvekillerinin birçoğu tenkit edilir. Kürsüdeki konuşmayı Türkçe bir hutbeye benzeterek bir dil tartışması da açılır:

Geldi bir hey'et-i meb'ûse geçenlerde bize
Dilimizle okudu hutbeyi minberde bize
Dedi sizler de uyun böylece her yerde bize
Yoktur artık Arabî korkusu mahşerde bize

Elimiz patladı her hutbeyi alkışlamadan
İçimizde çoğumuz ağladı vallahi inan
Kalb-i patrikte bile oldu vatan hissi ayân
Uydu her köşe-i sevrişdeki dırdır da bize
(…)
(Yalçın 1923: 89)

Şiirde meclisin çalışmaları sert bir şekilde, mizahın keskin dili kullanılarak tenkit edilir. Ona göre meclis, yiyip içmekten ve anlamsız şeyleri tartışmaktan başka bir işe yaramaz.

Hüseyin Suat, pek çok şiirinde milletvekillerini alaycı bir tavır içinde şikâyet eder. Meclistekilerin memleketin içinde bulunduğu duruma çare olacakları yerde, anlamsız işlerle uğraştığını hatta Bolşevikler gibi havayı seyretmekten başka bir şey yapmadıklarını söyler. Bu keskin hicvin sebebi, meclisin işleyişindeki sıkıntı mıdır yoksa şairin kendi ideolojik görüşünden mi kaynaklanmaktadır tam olarak bilinmez. Fuzuli'nin "Gayrı" redifli şiirinden ilham bulduğu da anlaşılan "Devâdan Gayrı" adlı şiirini yazar. Burada bahadır görünen vekillerin aslında göründükleri gibi olmadıklarını söyler. "*O büyük meclise*" derken bile adıyla mahiyeti arasındaki zıtlık olduğunu iddia eder:

(...)
O büyük meclise bir gün girelim biz orada
'Ne ararsan bulunur derde devâdan gayrı'
(...)
Ne kadar varsa bahadır başı kalpaklı yiğit
Korku bilmez gibidir havf-ı Hudâ'dan gayrı
(…)

Şair, vekillerin isimlerini açıkça vererek onlara dil uzatmaktan çekinmez. Ona göre Adnan Bey dalkavuktur. Atalay Bey'in söylediklerinde ise hiçbir anlam bulunmaz. Sözlerinde hep "*aç, açık, fakir*" kavramları geçer. Fakat bunlara çare bulmaz. Yalnızca duygu sömürüsü için bir araç olarak kullanır. Pek çok şiirinde alay ettiği Erzurum milletvekili Salih Efendi'nin de aklı evlilikten, kadından başka bir şeye çalışmaz. Eskişehir vekili Emin Bey "*meselâ*"dan başka bir kelime kullanmasını bilmeyen bir odun tüccarıdır. Dönemin milletvekillerini yakından tahlil etme fırsatını bulan şair, onların gerçek yönlerini ortaya koyup alay ederek oturdukları makamları hak etmediklerini anlatmaya çalışır:

(…)
Hele Anka-yı Ma'arif için Adnan Bey'den
Kimse bir söz alamaz medh ü senâdan gayrı
(…)
Atalay Bey ne zaman kürsüye çıksa duyarım
Cümle elhân u makamat-ı nevâdan gayrı

Çınlatır kubbeyi lakin bulamazsın bir şey
Gocuk altındaki etvâr u edâdan gayrı

Başka kimse hedef olmaz hutebâ sözlerine
Zuafâdan, fukâradan, şu'arâdan gayrı
(…)
Zevcelik ilmini bir kimse bilip anlamadı
Erzurum-i şehir, mest-i safâdan gayrı

Ne yazıktır sana ey Salih Efendi ne yazık
Anlamaz kimse seni ırk-ı nisâdan gayrı

Bir Emin Bey var imiş Eskişehir meb'ûsu
Söz bulup söyleyemezmiş meselâdan gayrı

Pot kırarmış mütemadi bu odun tüccarı
Kârı yokmuş bu ticarette hatadan gayrı
(…)
(Yalçın 1923: 11-12)

"Acaba?" adlı şiirinde de Rauf, Adnan, Haydar, Numan, Salih, Nâdi ve Agayif Beyler eleştiri oklarının hedefindedir. Millete doğru yolu göstermeyen Rauf Bey'i, namazı bir nevi gösteriş için kılan Adnan Bey'i, yalaka Numan Bey'i ve yine kadınlarla ilişkisi dolayısıyla iğnelediği Salih Efendi'yi, Haydar Bey'in rahatsızlık veren tavırlarını, Nâdi Bey'in iştahına düşkünlüğünü ve son olarak maliye bakanı olmasına rağmen mesleğinin verdiği sorumluluğu taşımadığını düşünerek Agayif Bey'i eleştirir. Milletvekillerinin boş işlerle uğraşmaları tek tek ve alaycı bir üslupla yerilerek mecliste yaptıkları işlerle ve onlara takılan sıfatlarla alaycı bir şekilde tenkit edilir:

(…)
Küşte-i millete bir doğru dümen tutmak için
Bulunur muydu Rauf Bey gibi kaptân acaba

Ne kadar varsa vekâlet ona mevdû' gibidir
Namazda mı yine her boş yere Adnân acaba

Ediyor mu mîşe-i pâyendeleriyle termim
Meclisin çatlayan aksamını Nu'mân acaba

Uğramış zevcelerin ahına Salih Hoca'mız
Deniyor, doğru mu bilmem ki bu bühtân acaba

Eyliyor mu yine her leyl-i safadan iz'âc
Hacı Arif Bey mi Haydar fettaâ acaba

Gerdanı şiş olanın lütfuna payan yokmuş
Nâdi'nin de ona bir hanımı o gerdân acaba

Geçirip bütçe-yi mestûreyi dolgun dolgun
Bizi dilşat edecek mi Agayif han acaba
(…)
(Yalçın 1923: 35-36)

Devrin Türkçülük cereyanından etkilenen şair, şiirlerinde Türkistan devletlerini, Turan, kızıl elma gibi kavramlara yer verir. Ancak vekillerin sorumsuz tutumları sonucunda değil oralara ulaşmak, elimizdeki İzmir'in bile bizde

kalıp kalmayacağından şüphe eder. Vekillerin kendilerinden umulan davranışları göstermemeleri nedeniyle onlarla alay etmekten geri durmaz:

(…)
Geçelim Hint'i, Semerkant ve Buhara'yı fakat
Kalacak mı bize virane-i İrân acaba

Olacak mı bu gidişle kızıl elma güzeli
İzmir'imde bize de bir gece mihmân acaba

Döndü Ruşen beyimiz şimdi yine Ankara'ya
Pek mi haindi Buhara'daki canân acaba
(…)
(Yalçın 1923: 37)

"Olsa da" adlı şiirinde de bazı milletvekillerinin hâlini eleştirirken onları "*canbaz*"lık ve "*şeytan*"lıkla itham eder. Onların birçok konuda akıllarının şeytanca fikirlere çalıştığını söyleyerek alay eder:

(…)
Şeytanat faslında her kim ki biraz demsâz olur
Sûret-i haktan görünmek üzere bir canbâz olur
Mesleğinde taş çıkartan şeytana mümtâz olur
Rücm-i şeytan eylemek bir ömr-i yezdân olsa da
(…)
(Yalçın 1923: 73)

"Olmasın" redifli gazelinde Elazığ milletvekili Hüseyin Bey, "Olmadım" adlı şiirde Erzurum milletvekili Salih Efendi, "Tunalı"da Tunalı Hilmi ve "Benim Beyim"de Ruşen Bey'i ayrı ayrı tenkit eder. "Olmasın" redifli gazelinde İstiklâl Mahkemeleri'nde idam cezalarından sorumlu Elazığ milletvekili Hüseyin Bey'den bahseder. Hüseyin Bey'in yaptığı işler övülüyormuş gibi gösterilerek hicvedilir. Ona başını kestiği insanlardan dolayı vicdanın sızlayıp sızlamadığı sorulur. Hem "*deccal*" hem de "*nur yüzlü*" sıfatıyla niteleyerek alay eder. Şiirde yatan ince alay sadece Hüseyin Bey'i değil, bütün devri de kapsamaktadır:

(…)
Ey benim deccalım, ey nur-ı Hüseyin el-Aziz
Dikkat et bir günde Zalim-i Gâve berdâr olmasın

Sonra ağlarsın uyurken kabr-i mahzunumda ben
Eşk-i çeşmin istemem beyhude isâr olmasın
(Yalçın 1923: 18)

"Olmadım" adlı şiirde Erzurum vekili Salih Efendi'nin kadınlarla ilgili zaafı yine iğnelenirken "Tunalı" adlı şiirinde Tunalı Hilmi'yi alaycı bir üslupla eleştirir. Onun kendi menfaatini kullanması, umumun menfaatine pek aldırmaması eleştiri konusudur. "*Ey Tunalı*" derken bile seslenişindeki alay hissedilmektedir:

"Ey Tunalı Tunalı
Sözleri fırtınalı
Tam takır kaldı cebim
Sana ben tutunalı

Meb'ûs oldun olalı
Sızardın taze balı
Bize de mi lo, lo, lo.
İmanım kahpe nalı
(…)
(Yalçın 1923: 29)

"Benim Beyim" adlı şiirinde ise milletvekillerinden Ruşen Bey'in şahsında meclisteki iç işler tenkit edilir. Boş işlerin peşinde koştuğunu ve bir şeylerden anlamadığını ima ederek onunla alay eder:

(…)
Bir ta'ahhütle levâzımlarda koşmaktan ise
Bir hamal olmak bu işlerden daha ehven beyim

Hem çalarsın her sazı hem şarkı bilmezsin yazık
Bir de taksim-i dügâh ile benim neyzen beyim
(…)
(Yalçın 1923: 52)

Hüseyin Suat, sadece dönemin vekillerini eleştirmez. Hiçbir menfaat endişesi ve kaygı taşımadığı için dilini cesurca Ankara belediye başkanına da uzatır. Ankara'nın sokakları pistir. Şehri sinekler istila etmiştir. Vurgunculuk alıp yürümüştür. Belediye başkanı bozuk gidişatı düzeltmek için halka inmelidir. Manzara hiç de iç açıcı değildir. Şair "Belediye Reisi" ve "İmkân Olsa" adlı şiirlerde başkanı sivri bir dille eleştirirken onunla alay etmekten geri durmaz. Aslında bunun altında biraz da Hüseyin Suat'ın İstanbul Beyefendisi olması da vardır. Osmanlı'nın başşehrinin yerini Ankara'nın almasını kendine, devrin pek çok aydınında da görüldüğü üzere, yediremez. Bu nedenle şehri benimseyemez. Şiirlerde Ankara, sosyal ve siyasi platformlarda eleştiri ve alay üzerine kurulmuştur:

(…)
Kokuyor leş gibi her yer belediye re'isi
Uğradı sıtmaya asker belediye re'isi

Hanların hâlini bir gör de izin ver yatıya
Verme fermânını ezber belediye re'isi
(…)
Hani eczacıların tarifesi, hasta, alîl..
Hapı yutmakta serâser belediye reisi

İnönü Harbi'ni taklide şitabân oluyor
Atlar üstünde de sinekler belediye reisi

On kuruş verdim o attı başıma savdı beni
Saçımı kesmedi berber belediye reisi

İhtikârın ucu yok ortası yok gayesi yok
Yetişir kâr-ı mükerrer belediye reisi
(…)
(Yalçın, Belediye Reisi, 1923: 21)

Memleketin sürekli acı, gam, yokluk ve savaş içinde kalışını ve insanların bu durumu yıllardır çekmesini kendine dert edinen şair, vatanın içindeki olumsuzlukları anlatırken de, eleştirirken de mizahı tercih etmesi dikkat çekicidir. Şair "Pir Aşkına mı?" adlı şiirinde memleketin bir türlü bitmeyen bu acısından söz eder. Bu eziyetli günleri "*zurnada peşrev çalmak*" deyimiyle izah ederek iğneler. Bu deyim, plansız, rastgele yapılan işte kural, yöntem aranmadan işin sonunun kestirilememesi manasında kullanılır. Şairin bu deyimi kullanması memleketin sonunu kestiremediği hâlden nasıl kurtulacağını anlatmak içindir:

Doğduk doğalı nağme-i hicrânla bunaldık
Zurnada bile peşrev-i matemi çaldık
(…)
(Yalçın 1923: 93)

Üstünlük kuramı içerisine alınan şiirlerden bir kısmı da sosyal ve ferdî mizah içerisinde değerlendirilmektedir. "Ramazan Latifeleri" adlı art arda yazılmış dokuz şiirinde Eski İstanbul ramazanları ile Ankara'daki mütevazı iftar sofralarından bahseder. Bunu yaparken de bazı mebuslara dokunmadan geçemez. İkram edilen yemekler onun mizahına malzeme olur:

Dün gece Salih Efendi bize davet verdi
Dadı az, rengi uçuk, bir sulu şerbet verdi

Yine sâbık pilavı çorba mı yaptı acaba
Çorbanın lezzeti bir öyle işaret verdi

Her kaşıkta bize bir dane karanfil vererek
Eskimiş çorbaya bir parça da lezzet verdi

Dayadı midemize bir koca bulgur lapası
Başka yoktur diyerek bahse nihayet verdi
(…)
(Yalçın 1923: 47-48)

"Hani Nerede?" ve "Nerede" redifli bir gazelinde ise Türk tiyatrosu hakkındaki görüşlerini ortaya koyar. O yıllarda Türk tiyatrosu istenilen değere ulaşamamıştır. Hemen hemen her bakımdan eksiklileri vardır. Tiyatro okulları bir yana tiyatro eseri bulmak konusunda bile sıkıntı yaşanmaktadır. Oyuncular eğitimli olmadıkları için rastgele, bildikleri gibi oyunları sergilemeye çalışmaktadır. Türk kadın oyuncusu da henüz yoktur. Şair, yolun başında olan tiyatronun bu eksiklilerini mizahi bir üslupla anlatır. Diğer tenkitlerinde sübjektif davransa bile burada tiyatro ile ilgili isabetli tenkitlerde bulunur. Şiir, bu bakımdan diğerlerinden farklılık göstermektedir:

(…)
Oynuyor kukla gibi her biri bî-çarelerin
Sahneye can verecek kudret-i imân nerede

Kadın olmazsa benim sahnede ırkımdan eğer
Derim elbette lisanımdaki elhân nerede
(…)
(Yalçın, Hani Nerede?, 1923: 95)

Üstünlük kuramı içerisinde değerlendirilen şiirlerden en dikkate şayan olanı "İstiklal Matbuat Marşı" adlı şiirdir. Yukarıda incelenen tüm şiirlerin altında sadece alay duygusu varken, burada alayla beraber haset duygusunun da yattığı hissedilir. Şair, İstiklal Marşı yarışmasına katılmış, son yedi içerisine kalmış ancak yarışmayı kazanamamıştır. *Gâve Destanı*'nda yer alan bu şiiri ise Mehmet Akif Ersoy'un kahraman ordumuza ithaf ettiği "İstiklal Marşı" şiiriyle büyük benzerlikler göstermektedir. Hüseyin Suat'ın şiiri de on kıtadan oluşmaktadır. Her dörtlükte kullanılan kafiye ve redif İstiklal Marşı'yla aynıdır. Zaten şiir başlığı da son derece dikkat çekicidir. Hüseyin Suat, sözde

yazarlığın bağımsızlığını dile getirmektedir. İstiklal Marşı'nın birinci dörtlüğünde askere sesleniş vardır. Bu şiirde ise "*Kalkın ey ehl-i kalem*" diyerek yazarlara seslenir. Mehmet Akif, sonuna kadar savaş derken, Hüseyin Suat zorluklar karşısında yazarlarına kaçmalarını söyler:

Kalkın ey ehl-i kalem, tuttu alevlendi ocak
Kaçalım Yozgat'a biz varsa asude bucak
Çapanoğlu çıkacak karşımıza elde nacak
Kaçmaya sonra vakit kalmayacak, kalmayacak.
(…)

"*Çatma kurban olayım*" mısrasını Hüseyin Suat, "*Söyle ayran olayım*" şekline çevirerek Rüstem'e seslenir. Kendisi basında bağımsızlık arzusunu anlatırken İstiklal Marşı'nı bu şekilde çevirip alay etmektedir:

(…)
Söyle ayran olayım nutkuna ey Rüstem-i zâl
Söylemek bir gün olur belki de bir ömr-i muhâl
Böyle hürriyet efkârı biz ettikçe helâl
Hakkıdır hakkı çizen hâmemizin izmihlâl
(...)
Hüseyin Suat şiirinin sonuna kadar İstiklal Marşı'nda kullanılan sesleri ve uyak yapılarını kendi şiirine uyarlayarak ilginç bir tavır sergilemiştir:
(…)
Ey kalem-gâr heves, söyleme ben hür yaşarım
Senin avaz-ı tıfılane ki gülmem şaşarım
Gerçi her gün yemm-i imanı kayıkla aşarım
Hande bir kere ayak bassam o anda taşarım
(…)
(Yalçın 1923: 54-56)

Hüseyin Suat'ın üstünlük kuramı içerisinde değerlendirilen mizahi şiirlerinde konular birbirine çok yakındır. Mizahı, eleştiride kuvvetli bir malzeme olarak kullanan şair, ülkenin kötü idare edilişi, milletvekillerinin niteliksiz oluşları, hırsızlığın, rüşvetin iyiden iyiye artması, şehirlerin bakımsızlığı gibi pek çok siyasi ve sosyal konulu durumları alaycı bir üslupla ele almıştır. Hiç çekinmeden eleştirdiği dönemin milletvekilleri bazen isimleri üzerinden bazen de vekili olduğu şehirle anılarak alaycı bir tavırla eleştirilmiştir. Sadece bununla kalmamış, tiyatro türündeki eksikliklerden bahsederken de mizahi ögelere başvurmuştur.

2. Uyumsuzluk (Uyuşmazlık, Aykırılık) Kuramı

Mizah kuramları arasında en çok kabul gören diğer bir teori de, uyumsuzluk kuramıdır. Bu teori, kişinin beklemediği uyumsuz bir sonuçla karşılaşması, ancak bu uyumsuz sonucun başka mantık düzeyinde uyumlu olması veya kişinin karşılaştığı durumların belirli kalıplara göre oluşturduğu dünyasına aykırı olması sonucu güldüğünü varsayar (Usta 2009: 88). Bu kuramın özünü umulan sonla bitmemesi oluşturmaktadır. Kurama göre gülmenin gerçekleşmesi için bazı koşullar vardır. Bunlardan biri; iki ya da daha çok tutarsız, uygunsuz, bağdaşmaz, aykırı kısım ve koşulun karmaşık bir nesne ya da toplam oluşturuyormuş gibi düşünülmesi ya da zihnin onları kendine özgü bir şekilde, bir tür karşılıklı ilişki içerisinde görmesidir. Diğer mühim şart, diğer kuramlar üzerinde çok durulmayan sürpriz unsurudur. Eğer beklenmeyen olmazsa gülme gerçekleşmez. Bir başka koşulsa, kişinin mizahi yapıta gülebilmesi için, esprideki sürpriz unsuruna duyarlı olması ve beklenmedik olan fark edildiğinde hemen bir adım öteye geçerek olan bitende bir anlam arayışına girebilmesidir (Usta 2009: 89).

Gâve Destanı bu tanımlamalardan yola çıkarak değerlendirildiğinde dokuz şiirin, uyumsuzluk kuramıyla bağdaştığı görülmektedir. Her birini tek bir kurama mal etmek doğru değildir. İç içe geçmiş, üstünlük ve uyumsuzluk kuramlarına dâhil edilebilen şiirler de vardır. Bu şiirler "Masal", "Olmasın", "Tunalı", "Çıkıyor", "Ramazan Latifeleri 9", "Tahassür ve Temenni", "Avdet" ve "Paşamıza"dır. Şiirlerdeki bazı beyit ya da mısralardaki olayların şaşırtıcı başka bir durumla son bulduğu görülmektedir. Bu dönüşler ya da asıl meseleden çok farklı yönlere yapılan kaymalar okuyanı/dinleyeni şaşırtır. Dinleyenin hissettiği şaşkınlık gülmeyi yaratır.

İstiklal Mahkemesi heyeti içerisinde bulunan Elazığlı Hüseyin Bey'i birçok şiirinde dile getiren şair, "Masal" adlı şiirinde de eleştirir:

(…)
Bazı bir iskeletin şa'şaa-i endâmı
Veriyor mu acaba ruhuna bir zevk-i visal
(…)
(Yalçın 1923: 15)

diyerek mizahın tezat ögesinden yararlanır. Elbette ki bu kararı almak bir insan için oldukça zordur. Şair, onun, kararlarıyla vicdan muhasebesi yapmasını amaçlamaktadır.

"Olmasın" adlı şiirinde ise Haydar Bey'in yakışık bulmadığı yönlerini eleştirirken onu övüyormuş, seviyormuş gibi yapması şiirin uyumsuzluk (aykırılık) kuramı içine dâhil edilmesini sağlar:

(…)
Ey benim genç meb'ûsum, ey Haydar-ı canım senin
Çok atarsın sözlerin bir parça mantar olmasın

Bolşevik altınlarından varsa çil gönder bana
İçlerinde kirli paslı çehre-i çar olmasın
(…)
(Yalçın 1923: 17)

"Tunalı", "Çıkıyor", "Avdet" ve "Paşamıza" adlı şiirlerde de meclis üyeleri, belediye başkanı ve Refet Paşa'nın görevlerini layıkıyla yerine getirmemeleri nedeniyle eleştirilmeleri söz konusudur. Konular aynıdır. Fakat işlenişte ele aldığı mizahi ögelerle farklı farklı uyumsuzluklar ortaya çıkmaktadır.

"Tunalı" şiirinde Tunalı Hilmi'yi çıkarcı yönünü eleştirirken mantığa uygun olmayan kullanımlarla şair hicvin içine mizahı katar:

(…)
Latif etse kanbur felek
Bir da'vet olsa gitsek
Güftesi maydanozlu
Çorbası tarhanalı

Bir tekye buldum burda
Can feda böyle yurda
Ekmeğimiz tuzlandı
Pekmezine banalı.
(Yalçın 1923: 31)

"Paşamıza" adlı şiirde ise sert ve sinirli mizaçlı Refet Paşa'yı anlatırken kullandığı sıfatla kendi içerisinde aykırılığa neden olmaktadır:

Geldi perişân u şeref sevgili Refet paşamız
Saçtı her çehre-i mahzûna beşâret paşamız

Geceden bekledi herkes yolunu dört gözle
Âleme vermiş idi ra'şe-i hasret paşamız
(…)
(Yalçın 1923: 75)

Şairin şiirlerinde sıklıkla kullandığı bir mizahi unsur da "*dilberdudağı*" tatlısıdır. Aslında tatlının isimlendirilişindeki espriden faydalanmaktadır. "Tahassür ve Temenni" adlı şiirinde bu ögeden yararlanırken "Ramazan Latifeleri

9" adlı şiirin redifi dilberdudağıdır. Tatlının gerçek anlamından uzaklaştırılarak kullanılmasından doğan tebessüm okuyucu ile buluşturulur:

Bize lütfetti yedirdi paşa dilberdudağı
Ne kadar tatlı imişsin yaşa dilberdudağı

Tatlınız böyle olunca acaba canlınızın
Ne olur lezzeti sorsam sana dilberdudağı

Bütün ahfâd-ı melâlim ona olsun da feda
Yaşasın gün mekânda baba dilberdudağı
(…)
(Yalçın 1923: 50)

Yukarıda incelenen "Belediye Reisi" adlı şiirde de görüldüğü gibi "Avdet" adlı şiirde de belediye başkanının çalışmaması yüzünden Ankara'yı saran pislikten, hastalıktan, mikroptan bahsedilir. İşlerini yerine getirmeyen belediyeye "*kör ebe*" oyunu oynadığını söyler. Böylelikle oyun ve anlatmak istediği arasında aykırılık yaratarak okuyucuyu güldürür:

(…)
Belediye denilen ucube
Oynuyor mu yine hâlâ kör ebe
Doğurur mikrobun en müthişini
Her sokak levs ile oldukça gebe
Ne diyor bunlara doktor beğimiz?
Bari mikropla da sulh isteyiniz
(…)
(Yalçın 1923: 60)

3. Rahatlama Kuramı

Rahatlama kuramına göre gülme, herhangi bir nedenle insanın içinde biriken sinirsel enerjinin boşaltılması sonucu oluşur. Gülme yoluyla gereksiz enerjiden kurtulan insan rahatlar. Sinirsel enerjinin birikmesine neden olan en önemli hadise, kişinin bilincinin önemli şeylerden önemsiz şeylere, hazırlıksız olarak aktarılmasıdır (Usta 2009: 86).

Gâve Destanı bu tanımlamalardan yola çıkılarak değerlendirildiğinde rahatlama kuramına dâhil edilebilecek çok az şiir ya da sadece bir beyite rastlanılmaktadır. "Kendi Kendime" adlı şiirin tamamı bu kurama dâhil edilebilir. Otobiyografik manzumesinde istemeden doktor oluşunu ve bu karara babasının yön verişini mizahi bir üslupla anlatır. Şiirde âdeta şairin kendi yazgısına güldüğü görülmektedir:

(…)
Açmadan ben gözümü dehre henüz
Doktor etmekliği kurmuş pederim
(…)
O kadar gözyaşı döktüm lakin
Açmadı beklediğim nilüferim

Gezdim avare, perişan, me'yûs
O zamandan beridir derbederim

Yine bin hamd ü sena Allah'a
Şi'ir-i kalbimle tabîbi severim
(…)
(Yalçın 1923: 87-88)

"Pir Aşkına mı?" adlı şiirde ise memleketin uzun yıllardan beri bitip tükenmek bilmeyen savaş yüzünden acı içerisinde oluşunu dile getirerek bunların sorumlularını yargılar. Bunu yaparken bir an kendisiyle alay ederek tebessüm meydana getirir:

(…)
Uğraşma büyük ırkıma miras-ı pederdir
Her kıtada yıllarca döğüştük pala çaldık

Sayd eylemedik inci bıraktık mı felekten
Lakin ne kadar defada hep boş yere daldık

Herkes giriyordu haram-ı vuslata heyhat
Biz bâb-ı haramda yine Ayvaz gibi kaldık
(…)
(Yalçın 1923: 93)

Devrinin özellikle siyasi hayatını ve her seviyedeki siyaset adamını eleştirirken cesur ve sivri bir dil kullanan Hüseyin Suat, "Niye Olmasın" adlı şiirinde sivri dilinin farkında olduğunu dile getirerek kendini alaya alır:

(…)
Gâve'nin kırdığı koz geçti hesâb-ı adedi
Acaba nefyine bir mahkeme i'lâmı mı yok.
(Yalçın 1923: 94)

Sonuç

Servet-i Fünun sanatçılarından mizahı kullanabilme kabiliyeti ile öne çıkan Hüseyin Suat Yalçın'ın mizahi şiirlerini topladığı *Gâve Destanı* eseri modern mizah teorileri açısından değerlendirildiğinde içerisinde üstünlük, alay ve haset duygularını barındıran şiirlerinin çoğunluğu oluşturduğu dikkati çekmektedir. Üstünlük kuramı altında tasniflenen bu şiirler, aynı zamanda bize dönemde hangi konuların ağırlıklı olarak mizah dairesinin içerisine alındığını göstermektedir. Şairin daha çok dönemde görülen aksaklıkları anlatabilmek için şiirler kaleme aldığı tespit edilmiştir. Meclistekilerin ya da devletin ileri gelenlerinden bazılarının yeterince çalışmamasını, aksaklıkları, düzensizlikleri, yolsuzlukları hicvetmek için mizahı kullanmıştır. Bunu yaparken de son derece keskin ve cesur bir üslup kullanmıştır. Sadece siyasi düzlemde mizahi şiirler yazmamış, tiyatronun henüz gelişememesi, Ankara'daki geçen ramazanların beklentilerinin altında olması gibi çok fazla olmasa da sosyal ve ferdî konulu şiirler mizahi üslupla kaleme alınmıştır. Dönem ve şiirler karşılaştırıldığında genel olarak isabetli tenkitler yapıldığı görülse de şairin kişisel sıkıntıları dolayısıyla sübjektif yaklaşımından bahsedilebilir.

Kaynaklar

AKYÜZ, Kenan (2003), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitapevi, İstanbul.

ALTUNİŞ GÜRSOY, Belkıs (2001), *Hüseyin Suad Yalçın Hayatı ve Eserleri*, Akçağ Yayınları, Ankara.

BANARLI, Nihat Sami (1971), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2 Cilt, İstanbul.

BAYRAKTAR, Zülfikar (2010), *Mizah Teorileri ve Mizah Teorilerine Göre Nasreddin Hoca Fıkralarının Tahlili*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dünyası Araştırmaları Ana Bilim Dalı Türk Halk Bilimi Bilim Dalı, Doktora Tezi, İzmir.

BERGSON (1990), *Gülme*, çev. Mustafa Şekip Tunç, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Büyük Türk Klasikleri (1992), C 10, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

ENGİNÜN, İnci (2010), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

HANÇA, Baki Bora (2015), "Karacaoğlan Şiirlerine Modern Mizah Teorileri Bağlamında Bir Bakış", *The Journal of Academic Social Science Studies*, Autumn II, S 38, s. 109-119,

KARAALİOĞLU, Seyit Kemal (1986), *Resimli Motifli Türk Edebiyatı Tarihi*, 5 Cilt, İnkılâp Yayınevi, İstanbul.

MORREALL, John (1997), *Gülmeyi Ciddiye Almak*, İris Yayıncılık, İstanbul.

NECATİGİL, Behçet (1983), *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, İstanbul.

ÖNGÖREN, Ferit (1983) *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

REDHOUSE, James W. (2001), *Turkish and English Lexicon*, Çağrı Yayınları, İstanbul.

Tanzimat'tan Bugün'e Edebiyatçılar Ansiklopedisi (2010), 2 Cilt, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

TİKEN, Servet (2015), "Cenevre'de Bir Jön Türk Mizah Gazetesi: Tokmak", *AÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED] 54*, Erzurum, s. 403-415.

TÜRK ANSİKLOPEDİSİ (1983), "Yalçın, Hüseyin Suat", MEB Devlet Kitapları, Millî Eğitim Basımevi, Ankara, C 32, s. 144.

Türkçe Sözlük (1988), TDK Yayınları, Ankara.

USTA, Çiğdem (2005), *Mizahın Gizemli Dili*, Akçağ Yayınları, Ankara.

YARDIMCI, İsmail (2010), "Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri", *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (2010), 3/2, s. 1-41.

YÜCEBAŞ, Hilmi (1953), *Türk Mizahçıları Nüktedanlar ve Şairler*, Orhan Mete ve Otağı Kol. Şti. Matbaası, İstanbul.

ANAR RIZAYEV'İN ''İYİ PADİŞAHIN MASALI" HİKÂYESİNDE MİZAHİ BİR ÜSLUPLA 1937 OLAYLARI

Aysun KANMAZ[*]

Giriş

Mizah kelimesi Arapça "müzah" kelimesinden gelmektedir. Osmanlıca lügatte mizah, şaka, latife, eğlence şeklinde karşılanmaktadır (Devellioğlu 2007: 655). Mizah, Türkçe sözlükte *gülmece* olarak tanımlanmaktadır (TDK 2009: 1404). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde mizah, bir edebiyat türü olarak değerlendirilir ve daha geniş bir anlamla yer alır: *"Alay, şaka, gülmece. İçinde hayatın herhangi bir yönüne veya bir insana dair zarif bir nükte, bir şaka, ince bir alay bulunduran, tarzıyla okuyanı tebessüm ettiren yazı ve manzumelere mizahi eser denir"* (Karataş 2014: 404). Bu tanımların mizah için yeterli olduğu söylenemez. Çiğdem Usta'nın "*Gülmece ile şaka, latife, eğlence, ince alay gibi unsurların eş anlamlı kabul edilmesi, mizahın sınırlarını ya darlaştırmakta ya da genişletmektedir. Latife, mizah çeşitlerinden; ince alay, mizah nedenlerinden; mizahsa eğlenceli şeylerden yalnızca biridir."* ifadelerini de buraya eklemek yerinde olacaktır (Usta 2005: 23).

Komik ve eğlendiren her şey, eğlendirirken düşündüren ifade ya da sözler mizahın tanımları arasında yer almaktadır. Mizah denilince ilk olarak akla gülme unsuru gelmektedir. Oysa her gülme mizah olmadığı gibi her mizah da gülmeyi gerçekleştirmez. Mizahın kökeninde gülme ve eğlence yer almasına rağmen her eğlence tümüyle mizah sayılmaz. Mizahi ürünlerde amaç güldürmedir. Mizah, bazı düşünürlere göre edebiyat; bazılarına göre ince alay, bazılarına göre de bir sanattır. Aynı zamanda bir zekâ ürünüdür. Herkes başarılı bir şekilde mizah yapamaz. Başarılı bir mizah için yaratıcı bir ustalığa sahip olunması gerekir.

[*] Karadeniz Teknik Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi / aysunugur@ktu.edu.tr

Mizahın birçok işlevi vardır. Söz konusu eylem, insanlar arasındaki samimiyeti artırır bunun yanında utanılacak ya da korkulacak durumlarda insanlar mizahla bu durumu geçiştirip gülerek atlatabilirler. Zira gülme eylemi, korku kasılmalarından bir kurtuluştur.

> *"Gülme, nefes borusunun açılmasıyla ve ses tellerinin titremesiyle oluşan ritmik ve kasılmalı bir vücut hareketidir; kasılmalı hareketler ve anlamsız seslendirmeler bütünüdür. Bu hareketin vücut sistemleri üzerinde olumlu etkileri vardır. Mizah ve insan biyolojisi arasındaki bağlantı olumludur. Belirli şartlar altında mizah, iyileştirici rol oynamaktadır"* (Yardımcı 2010: 18).

Mizahın eğlence ile ilişkisi yönünden mizahla gülme birbirine karıştırılıyor. Gülme deyince mizah anlaşılıyor, mizah deyince de gülme başlıyor. Oysa gülme, mizahın sadece alkış kısmında ortaya çıkmaktadır. Her gülme mizahı ilgilendirmediği gibi her mizah ürünü de gülmeyi gerçekleştirmemektedir (Öngören 1998: 15). Çünkü bazen mizah, muhatabını sinirlendirebilir ve kişi bundan hoşnut olmadığı için gülme eylemi gerçekleşmez.

Ross (1998: 1) mizahı güldüren ya da gülümseten herhangi bir şey olarak tanımlar. Söz konusu eylem, insanları güldürmesinin yanı sıra onlara bir mesaj verir, fakat herkes gülmek istemeyebilir. Gülümseme veya gülmek, ayrıca korku ve aşağılanma belirtisi olabilir. Yani insan korku duyduğu anlarda mizahi bir tavır sergileyerek gülme eylemini gerçekleştirip bu korku hâlini atlatabilir. Aynı şekilde başkaları tarafından yadırganma, eleştirilme veya aşağılanma korkusuyla da insanlar mizaha başvurabilirler.

Mizah, aynı zamanda bir toplumda yaşanan olumsuzlukların, bir kişide bulunan kusurların, bir sistemde yapılan yanlışlıkların eleştirisinin de yapıldığı bir türdür. *"Toplumsal ya da bireysel kusurları, yetersizlikleri, adaletsizlikleri vb. doğrudan ve dolaylı yoldan eleştiren sanat biçimlerine "mizah" adı verilir"* (Artun 2014: 1).

Azerbaycan edebiyatında mizahı karşılayan kelime *"yumor"*dur. "*Yumor, olayları, kusurları, zayıf yönleri vs. mizahi bir şekilde tasvir etme becerisi, mizah, komedi"* (Altaylı 1994: 1261) şeklinde tanımlanmaktadır.

Bu çalışmada, birçok hikâyesinde Sovyetler Birliği'nin yanlışlarını dile getiren Anar Rızayev'in "İyi Padişahın Masalı" hikâyesinde söz konusu sistemin yanlışlarını mizahi bir üslupla nasıl ele aldığı üzerinde durulacaktır. Mizah, hiciv ve ironi ögelerinin hikâyede nasıl yer aldığı ve ironik söylemin hikâyedeki olaylara nasıl bir mesaj yüklediği ortaya konmaya çalışılacaktır.

İyi Padişahın Masalı Hikâyesindeki Mizahi Unsurlar

İyi Padişahın Masalı, Anar'ın siyasi konulu hikâyeleri içerisinde ayrı bir yere sahiptir. Söz konusu hikâyesinde yazar, birçok eserinde olduğu gibi, Sovyetler Birliği'nde 1937'li yıllarda yaşanan haksızlıkları, kaçışları, zulümleri anlatır. Yazar, bunları anlatırken diğer hikâyelerinden farklı olarak hem masal tarzını kullanmış hem de mizahi bir üslupla o dönemin yanlışlarını dile getirmiştir.

Anar, eserlerinde, toplumu yönetenleri açık bir şekilde eleştirerek bu kimselerin ne denli yanlış insanlar olduklarından bahseder. Yazar, "İyi Padişahın Masalı" hikâyesinde halkını mutlu etmek için uğraşan fakat tam tersine halkını daha fazla mutsuz eden padişahı anlatır. Halkının mutluluğu için insani değerleri tamamen hiçe sayarak birtakım yasaklamalara giden padişah, halkının sonu olur. Anar, hikâyesinde Sosyalist rejimin baskıcı tarafını bir padişah karakteriyle ortaya koyar. Rejimin baskıcı anlayışını, insanları nasıl mutsuz ettiğini ve artık insanların yaşamaktan bile korkar hâle geldiğini hikâye içerisindeki benzetmelerle hem mizahi hem de gerçekçi bir üslupla ele alır. Yazar, Sovyetler Birliği'nin özellikle 1930'lu yıllardaki sistem anlayışının yanlışlıkları realist bir biçimde yazar tarafından ortaya konulmaktadır.

"*İyi Padişahın Masalı*", Sovyetler Birliği döneminin eleştirisinin yapıldığı bir hikâyedir. Hikâye, bilinmeyen bir zaman diliminde ve uydurma bir mekân olan Çilistan'da geçer. Yazar, Sovyetler Birliği'nin insanların refahı için getirmiş olduğu yasakları bir padişahın ülkesini mutlu etmek için getirdiği yasaklar üzerinden mizahi bir dille alaya alır. Adil olmayan sosyalist rejim, tam zıttı yönde çok adil bir padişah tarafından temsil edilir. Hikâyedeki ilk ironi, hikâye adının "*İyi Padişahın Masalı*" olmasındadır. Aslında Sovyetler Birliği, hiçbir zaman iyi bir sistem anlayışıyla hareket etmemiştir.

> *"Erenler böyle rivayet ederler ki Çilistan'da iyi bir padişah varmış. Bu padişah çok adilmiş; herkesten adil."* (Rızayev 1999: 145).

Burada Sovyetler Birliği'nin yönetim anlayışına yaklaşımda bir ironi vardır. Çünkü hiçbir zaman sosyalist rejimin yönetiminde yer alan kişiler adaletli olmamıştır. Daima yasak getiren bir sistemin insanları mutlu etmesi beklenemezdi, nitekim böyle de olmuştur. 1920'li yıllardan sonra bölgedeki siyasi yapının değişmesi edebiyatı da etkilemiştir. Stalin döneminde (1930'lu yıllarda) insanlar, değil sistemi eleştiren yazılar kaleme almak, kendi düşüncelerini bile dile getiremeye cesaret edememişlerdir.

Hikâyede geçen Çilistan ülkesi ise hayali bir mekândır ve Sovyetler Birliği'nin sembolüdür. *"Gizli bir sistem eleştirisi temeline dayanan İyi Padişa-*

hın Masalı'nda Çilistan, Sovyetler Birliği'nin sembolü olarak kullanılmıştır." (Adıgüzel 2007: 268).

Anar, 1970 yılında kaleme aldığı "*İyi Padişahın Masalı*" hikâyesinde Sovyetler Birliği'nin getirmiş olduğu yasaklara insanların sesini çıkarmayıp aksine bu durumdan memnun olduklarını dile getirir fakat durum öyle değildir. Padişah, halkını mutlu etmek için her şeyi yasaklamaya başlar; uyumak, rüya görmek, soru sormak, âşık olmak, konuşurken s harfini kullanmak, mensur bir şekilde konuşmak hatta ölmek bile yasak edilir. Bunların yasak olduğu bir toplumun mutlu olmasını beklemek imkânsızdır. Anlaşılacağı üzere, Anar, hikâyede mizahı ve hicvi belirli bir anlayış doğrultusunda bir arada kullanmıştır.

Hikâyede padişahın eşi başvezirle kaçınca padişah, karısını rüyada görmek ister fakat herkesin karısını rüyasında görebileceği düşüncesi onu mutsuz eder. Bu sebeple önce halkından gördükleri rüyaları yazmalarını ister, sonra padişah bu karışık rüyaları okumaktan sıkılınca herkese kötü rüya görmeyi yasaklar, daha sonra da sadece pazar günleri rüya görmeye izin verilir. En sonunda padişahın uykuyu yasakladığı kısımlarda yazarın olaya mizahi açıdan yaklaştığı söylenebilir. Tüm bunlara rağmen halkın çok mutlu, padişahın adil ve iyi bir kişi olduğunun söylenmesinde ise hiciv söz konusudur.

> *"...Çok çabuk tedbir alan bir padişah imiş. Hemen bütün halkın, başvezirden aşçıya kadar herkesin sabahları, geceki rüyasını yazıp padişaha takdim etmeleri emredilmiş.*
>
> *O günden itibaren padişahın işi gücü bu rüyaları okumak olmuş. Çoğu anlaşılmaz, karmakarışık ve kötü imiş bunların. Padişah bundan bıkmış ve bu işin önünü almaya karar vermiş. Hemen bir ferman çıkarıp, rüyaların kısıtlanmasını emretmiş. Bu fermana göre sadece pazar günleri rüya görmeye izin veriliyormuş. Ancak bazı ayrıcalıklı kişilerin, vezirlerin, vekillerin haftada ek olarak, yarım gece daha rüya görmeye izinleri varmış; cuma günleri.*
>
> *O gün ferman halka duyurulmuş: 1) Ülkede hiç kimse uyumamalıdır! 2) Ülkede herkes mutlu olmalıdır!"* (Rızayev 1999: 149-150).

Sovyetler Birliği'nde insanlar yapılan haksızlara hiçbir zaman ses çıkaramamış, aksine bu durumdan memnun gibi davranmaya çalışmışlardır. *İyi Padişahın Masalı'n*da da halk, padişahın getirdiği yasakları karşı çıkmadan kabul etmekte ve ülkede hiç kimse hiçbir zaman bu yasakları bozmamaktadır. Sosyalist rejimin işleyişini kara mizahla dile getiren Anar, o dönemde insanların sisteme yaranmak için birbirlerini ifşa ettiklerine de değinir. Özellikle 1930'lu yıllardan sonra halka uygulanan terör karşısında insanların psikolojileri fazlasıyla yıpranmış ve insanlar birbirlerini şikâyet ederek bu sistem

içerisinde kendilerine yer edinmeye çalışmışlardır. Bunu en çok yapanlar da rejimin adamları olmuştur. Anar, söz konusu hikâyede bu durumu padişahın vezirlerinin sistem için birbirlerinin ayağını kaydırmaya çalışmaları üzerinden yansıtır.

> *"Ülkede herkes birinin ayağını kaydırmaya çalışıyor, kendi meslektaşlarını padişaha jurnalliyormuş…"* (Rızayev 1999: 147).

Bir gün başvezir padişahın yanına gelerek diğer vezirlerin yasakları bozduklarına dair belgeler ortaya koyunca padişah çok sinirlenir ve başvezirin de teklifi üzerine onları hapse atmaya karar verir. Bunun üzerine başvezir hapsedilecek bina olmadığını söyler ve padişah hemen görkemli bir hapishane yapılmasını emreder. Derhâl bu emir yerine getirilir ve bir tuğlası altın bir tuğlası gümüş muhteşem bir bina inşa edilir. Binanın güzelliğine hayran kalan halkın bilerek yasakları bozup hapse girmesi mizahi bir tavırla hicvedilmektedir. Bina öylesine cazip olunca da ağzına kadar insan dolar. Padişah bile binanın görkemine kapılıp oraya yerleşmek ister fakat bunun doğru olmayacağını düşünerek bu düşüncesinden vazgeçer.

Sovyet rejimi içerisinde sistem için çalışanlar da aslında çok mutlu kişiler değillerdir. Hayatta kalabilmek ve sisteme yaranabilmek için sistemi savunan fakat arka planda yasakları çiğnemek isteyen kişilerdir. Hikâyede insanlar yasaları çiğneyerek hapse atılmayı isterler ve bu şekilde mutlu olurlar. Padişah ise hâlâ çok mutsuzdur çünkü sistem yüzünden o da istediği hiçbir şeyi yapamamaktadır.

Sovyetler Birliği'nde sistemin yönetim tabakasındaki herkes kendi yararına bir şeyler yapmak, rejime daha fazla yaranarak bulunduğu konumdan daha iyi yerlere gelebilme peşindeydi. Bunun için de kendilerinin yapamadıkları şeyleri halktan beklemeye başlamışlardı. Bu hikâyede de mizahi bir dille Anar, bunu eleştirmektedir. Aslında yasaklanan onca şey halkı mutlu etmek için değil sistemi mutlu etmek içindir. Getirilen yasakların birçoğu da padişahın vezirleri tarafından önerilmektedir. Padişah, vezirlere halkı daha mutlu etmeleri için yasaklar getirmelerini söyler. Bunun üzerine de vezirlerden s harfi yerine ç harfini söyleyen vezir s harfinin alfabeden çıkarılmasını ister; diğer vezirin karısı keldir, o da bunun üzerine ülkedeki bütün kızların ve kadınların saçlarının kökünden kestirilmesini söyler. Renk körü olan bir diğer vezir de her yerin koyu kırmızıya boyanmasını, bir başka vezir de her ne sebeptense soru sorma yasağının getirilmesini ister. Padişah bu yasakları kabul eder ve fermanla ülkeye duyurulmasını emreder.

Sovyetler Birliği, halkın sadece gündelik yaşam alanına değil dinî yaşantısına da yasaklar getirmiştir. İnsanların inanç özgürlükleri ellerinden alınmış, kişi kime ya da neye inandığını dile getirmekten çekinir olmuştur. Hikâyede,

Sovyet rejiminin dine karşı olumsuz yaklaşımı ironik bir şekilde eleştirilir. Yasaklar getiren padişah, dedesinin Allah'ı yasak ettiğini ve kendisinin Allah'ı bilmediğini söyler. Padişah, yasak koymayı insanların mutluluğu için yaptığını düşünür ve yasak koyacak bir şeyler buldukça kendisi de mutlu olur.

1937 Stalin döneminde, yazarların kendi düşüncesini dile getirdiği eserler ortaya koymaları yasaklanmış, yazarlar, rejimin istediği konularda eser yazmak zorunda bırakılmıştır. Bunun dışına çıkan yazarlar ya sürgüne gönderilmiş ya da idam edilmiştir. Sistem ne isterse halk ona uymak zorundaydı. Bu hikâyede de padişah sürekli yasaklar getirmekte ve kimse buna ses çıkaramamaktadır.

Padişah, gece uyuyamadığı zamanlarda aklına gelen yasakları sabah olunca fermanla halka duyurur. Yine böyle gecelerden birinde padişahın aklına iki fikir gelir, bu fikirlerin birbiriyle uyaklı olduğunu fark eder ve buna uygun uyaklı bir fikir daha ekleyince bu durumdan mutlu olur, bunun üzerine uzun bir şiir yazar. Şiir yazmanın çok kolay olduğunu düşünen padişah, bu şiirlerini bir şaire okumak ister ve vezirlerine huzuruna başarılı bir şairin getirilmesini emreder. Şair, padişahın huzuruna getirilir ve padişahın okuduklarının bir şiir olmadığını söyler. Ülkedeki yasaklardan haberi olmayan şair, padişaha soru sorarak soru sorma yasağını çiğner. Bunun üzerine padişah, şairi zindana attırır. Uzun bir zaman sonra şair tekrar padişahın huzuruna getirilir ve padişah saatlerce şaire yazdıklarını okur. Şair, bunların şiir olmadığı fikrinden vazgeçmeyince padişaha *herkesin padişah olamadığı gibi şair de olamayacağını* söyleyerek Sovyet yönetimindeki kişilere ironik bir tavırla yaklaşır ve tekrar hapse atılmayı ister. Şair, herkesin şiir yazamayacağını söyleyince padişah halkına şiir yazmayı, aynı zamanda da kafiyeli konuşmalarını emreder. Yani mensur bir şekilde konuşmak yasaklanır. Serbest bırakılan şair, ülkede dolaşırken o kadar çok kafiye duyar ki dayanamaz ve intihar eder. Bunu duyan padişah öfkelenir ve ölmeyi yasaklar.

Aslında Sovyetler Birliği'nde de getirilen yasaklar insanları mutlu değil, fazlasıyla mutsuz etmiştir. Öyle ki insanlar konuşmaya bile korkar olmuştur.

Sovyetler Birliği dönemi eserlerinde yazarların kendi görüşlerine, kahramanların iç dünyalarına yer vermeleri yasak edilmiştir. Kahramanların mutsuz olmaları yasaklanmış bu nedenle aşk da eserlere konu edilememiştir. Eserlerde eğer bir aşk yaşanacaksa o aşk, komünizm içerisinde yaşanmalı ve mutlu sonla bitmeliydi. Bu nedenle hikâye ve romanlarda yaşanan aşk sistemin istediği şekilde yer almaktaydı.

Hikâyede Anar, her şeyin bir sonu olduğu gibi bu sistemin de elbet bir gün sonunun geleceğini mizahi bir dille ortaya koyar. Yine padişahın vezirlerinden biri eşinin kendisini aldattığını düşünerek bunu padişaha söyler ve aşkı,

sevgiyi yasaklamasını ister. Olayın aslı ise vezirin eşinin bu kırık aynada kendisine benzeyen kaybettiği ablasının görüntüsüyle konuştuğunu sanmasıdır. Kim bu cam parçasına bakarsa kendi siluetini görmektedir. Padişahın babası aynayı yasak ettiği için kim, neye benzediğini bilmediğinden aynaya bakan kişi onun başka biri olduğunu zanneder. Böyle olunca da vezir, karısının bu aynaya bakarak kendi görüntüsüyle konuştuğunu anlamaz. Aynada kendisini görünce karısının onu aldattığını düşünür. Padişah, vezirden bu cam parçasını ister ve ona bakınca kendi yansımasından gördüklerini dile getirir. Aslında adil olmayan, mutsuz ve hain bir Sovyet adamı tasvir edilir.

> *"Be adam bunun odun suratını görmüyor musun, görmüyor musun ki, ahmağın biridir. Bütün dünyadan nefret ediyor, kendini hayırsever gibi gösteriyor, ama herkese kin besliyor. Bu yüzden de mutsuzluk çekiyor, onun için de herkesi mutsuz etmek istiyor. Be adam bunun hay hayı gitmiş vay vayı kalmış. Bugün yarın mezara girecek. Böyle bir teneşirliğin yüzünden keyfini bozmaya değer mi?"*(Rızayev 1999: 166).

Anar, hikâyenin sonunda "*Gerçekten de padişah doğru diyor, keyfini bozmaya değer mi?"* diyerek hikâyesini bitirir. *"İyi Padişahın Masalı hikayesi yazarın mizah unsurunu kullanarak sistemin eleştirisini yaptığı en güzel hikayesidir. Anar, Stalin'i ve sistem adamlarını eleştirdiği bu hikayesinde padişahı Sovyetler Birliği olarak görür ve hikayenin sonunda yaptığı padişah tasviriyle o dönemin gerçeklerini ortaya koyar. Bu yüzden yazarın yapmış olduğu kişi tasvirleri ayrıca bir anlam taşımaktadır.*" (Uğur 2015: 133).

Padişahın hayatı, eğer ciddiye alınması gereken ama ciddiye alınmayan bir hayatsa ve padişah, Sovyetler Birliği'nin söz konusu hikâyedeki sembolüyse o hâlde onun hayatını dikkate almamak gerektiği fikri rejimin geçiciliğini mizahi bir dille ortaya koymaktadır. Padişahın hikâye içerisindeki daima adil ve iyi bir yönetici duruşu karşısında, kendisini aynada görerek ifade ettiği cümleler, mizahı oluşturan ögelerden gülme eylemini gerçekleştirir.

Sonuç

İyi Padişahın Masalı, Anar'ın Sovyetler Birliği'nde 1930-1950'li yıllar arasında yaşanan birçok olumsuz durumu kara mizahla ortaya koyduğu ve 1960'lı yıllarda sistem eleştirisinin açıkça yapıldığı hikâyelerden biridir. Söz konusu dönemlere kadar sistemi eleştiren yazılar yazmanın cezası ölüm iken Anar gibi birkaç cesur aydın bunu başarmış ve rejimi hem mizahi bir üslupla hem de açık açık isimler kullanarak eleştiren eserler yazmaya başlamışlardır.

Sovyetler Birliği'nin de bir gün sona ereceğinin mesajı ve o dönemlerde yaşanan kötü olayların mizahi bir ironiyle anlatılması, gerçekleri bir kez daha gözler önüne sermektedir. Bir toplumda sevmek, âşık olmak, uyumak ve hatta ölmek bile yasaklanırken insanların mutlu olmasını beklemek doğru değildir.

Sistem, insanları refaha değil aksine mutsuzluğa götürmüştür. Sovyetler Birliği'nin hümanist bir anlayış içerisinde olduğunu düşünerek insanların mutluluğu için getirmiş olduğu yasaklar aksine onları daha çok mutsuz etmiş ve bu durum yazar tarafından kişiler, mekân ve olaylar üzerinden kara mizahla ortaya konulmuştur. Anar, hikâyesinde sistemi ve sistemin yönetici kesimini alaya alarak eleştirmiştir.

Kaynaklar

ADIGÜZEL, Sedat (2007), *Azerbaycan Edebiyatında 1960 Nesri (Hikaye ve Roman),* Erzurum, Fenomen Yayınları.

ALTAYLI, Seyfettin (1994), *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü,* İstanbul, MEB Yayınları.

ARTUN, Erman (2014), "Türk ve Rus Mizahının Sosyo-Ekonomik Siyasal ve Kültürel Yapısı Üzerine Şekillenmesi", *XXVII. Uluslararası KIBATEK Edebiyat Sempozyumu*, 12-17 Eylül, Petersburg.

DEVELLİOĞLU, Ferit (2007), *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lügat,* Ankara, Aydın Kitabevi Yayınları.

UĞUR, Aysun (2015), *Anlatıcılar Tipolojisi ve Anar Rızayev'in Hikayeleri Üzerine Bir İnceleme,* Atatürk Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

KARATAŞ, Turan (2014) *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü,* İstanbul, Sütun Yayınları.

ÖNGÖREN, Ferit (1983), *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi,* Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

RIZAYEV, Anar (1999), *Seçilmiş Öyküler,* çev.: İldeniz Kurtulan ve diğerleri, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

ROSS, Alison (1998), *The Language of Humour,* London, New York, Routledge.

TDK (2009), *Türkçe Sözlük*, Ankara, TDK Yayınları.

USTA, Çiğdem (2005), *Mizah Dilinin Gizemi,* Ankara, Akçağ Yayınları.

YARDIMCI, İsmail (2010), "Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri", *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* s. 1-41.

GELİN-KAYNANA MÂNİLERİ: MİZAHİ UNSURLAR VE GÜLME TEORİLERİ

Ayşe Yücel ÇETİN[*]

Türk halk edebiyatında en yaygın nazım şekli olan mâni, şeklî yapısı dışında kendine özgü ezgisiyle söylenen -Kerkük ve Azerbaycan sahası istisna- anonim ürünlerdendir. Türkiye'nin farklı bölgelerinde mâni, m*âna, meâni, hoyrat, ficek, akışta, karşıberi, deyişme, metel, mesel* vb. (Boratav 1997: 285-286; Kaya 1999: 21) adlarla adlandırılmaktadır. Mâni, Balkanlar, Orta Asya, Ortadoğu Türk coğrafyalarında ise k*oşuk, aşula;* Kazak ve Kırgız sahasında a*ytipa, kayım ülenk/öleng;* Tataristan ve Kırım sahalarında ş*ın, çinig;* Irak Türk sahasında h*oryat* vb. (Köprülü 1984: 273; Elçin 1992: 309) olarak adlandırılmaktadır.

Türkiye'nin birçok bölgesinde yaygın olarak görülen mâni söyleme geleneği m*âni yakmak, mâni düzmek, mâni atmak* olarak ifade edilmektedir. Şükrü Elçin, mâninin toplumun her kesiminde icra edildiğini ifade ederken, Türk toplumunun şiir hafızasına da atıfta bulunmaktadır: "Köy, kasaba veya şehirlerimizde okumamış, okumuş kimselerin, hususiyle de kadınların irticalen yarattıkları eserlerdir" (Elçin 1992: 308).

Mânilerde gurbete giden eşe duyulan hasret, hasrete bağlı kıskançlık, sözünde durmazlık, vefasızlık, kadere isyan, ana-baba şefkatine duyulan ihtiyaç, güzellikler, çirkinlikler, sevdalar, evlenme düşüncesi, nesil farkı ile hayat görüşünün değişmesine bağlanabilecek gelin-kaynana çatışması gibi hayatın içinden olan her şey, âdet ve ananelerimizle iç içe, bizden ayrılmayan meseleler, davranış ve arayışlar karşımıza çıkar (Elçin 1992: 308).

Mâniler, dört mısrada insan hayatının bütün yönlerini sığdırabilecek kadar anlam yüklü söyleyişlerdir. Onlarda bulunan etkili üslup, veciz ifade hayatın bütün yönlerini anlatacak kadar güçlü ve yoğundur. Dile getirilen konular çoğu zaman aşk, sevgi, özlem, hasret, vb. (Kunos 2001: 50) olmakla birlikte insani zaaflar, kusurlar da ifade edilir. Mânilerde sosyal hayatın olumlu ve

[*] Prof. Dr., GÜ Gazi Eğitim Fakültesi, ayucel@gazi.edu.tr

olumsuz bütün yanlarına temas edilir, toplumun en küçük birimi olan aileden toplumun tamamına kadar her kesimi kapsayan, onlar tarafından yaratılan ve onların hissiyatlarını dillendiren kısa, deruni anlamı olan zengin bir duygu manzumesidir.

Yüzyıllardır kuşaktan kuşağa aktarılan bu sözlü kültür ürünleri sosyal yapı ve olaylar sebebiyle hem muhteva hem de fonksiyonları bakımından zaman içinde değişikliğe uğramışlardır. Mânilerin söylendikleri ortama, bağlam ve işlevlerine göre eğlenme, hoşça vakit geçirme, eleştiri, haberleşme, nasihat etme, mesaj iletme, vb. fonksiyonları bulunmaktadır

Araştırmacılar mânilerin konuları, işlevleri, yapıları, Türkiye dışından örneklerle lehçelere göre tasnif yoluna gitmiş, onların muhteva zenginliği, coğrafi yayılma alanları, farklı Türk gruplarında farklı formlarda olmaları ve icralarındaki zenginlik itibarıyla standart bir tasnife gidememişlerdir (Akalın 1972; Dizdaroğlu 1969; Boratav 1982; Eset 1946). Başgöz, mânilerin icra ortamları, işlevleri ve konularıyla ilgili bilgi verir, bunları esas almak suretiyle de bir tasnife gider. Ona göre mâniler; iş mânileri, sevda mânileri, bekçi ve davulcu mânileri, mektup mânileri vd. (1982: 178) biçiminde sınıflandırılmalıdır.

Yukarıda temas edilen mâni konulu çalışmaların hemen tamamında mânilerin kadınlara mahsus olduğu, kadın ortamlarında yaratılıp yayıldığı ve aktarıldığı konusuna vurgu yapılmaktadır. Kadınlar arasında yaratılıp söylenen mâniler onların sevdası, özlemleri, kıskançlıkları, sevinçleri, mutluluk ve hüzünleri, hayalleri yoğun bir duygu seliyle veciz ve lirik bir üslupla ifade edilir. Mâniler, gündelik hayatın uğraşları; dokuma tezgâhlarında üretilen halı ve kilimlere işlenen motifler kadınların yaratısı mânilerle bezenir. Birçok mânide pınardan su taşıma işlenirken, tarım işlerinden ev işlerine varıncaya kadar kadın hayatının her yönü, çalışma hayatı, emeği, işi, eğlencesi ve yorgunluğu mânilere yansır. Zira mâniler bu ortamlarda yaratılır ve yine bu ortamlarda icra edilir. Dolayısıyla kadın hayatında, kadının geleneksel uğraşları yoluyla üretilen malzemeler, dolayısıyla mâniler kadın bakış açısını yansıtır (Mirzaoğlu 2015: 300).

Mânilerin temel özelliği az sözle çok şey anlatmaktır. Kadınlar, özelikle genç kızlar arasında duyguların rahatça ifade edilmesi, haberleşme ve iletişim kurmada etkili olması, yoğun olarak söylenmesini sağlamıştır. Sade ve basit söyleyişin anlamlandırılmasındaki yoğunluk onların aynı zamanda anlam deruniliğini verirken, bir mâninin küçük söz değişiklikleri ile farklı bölgede yaşayanlar tarafından söylenmesi toplumsal bilincin birlikteliğine de örnek teşkil eder. Bu yönüyle mâniler, toplumun kültürel hafıza ürünleri ve dolayısıyla Türk kültürel kodlarından biridir.

Mâniler, özellikle açıkça ifade edilemeyecek bireysel ve sosyal olumsuzluklar, hoşnutsuzluklar ve kusurları sembolik dille dile getiren kümelerdir. Çoğu zaman mâniler, baskı altında tuttukları duygularını, düşüncelerini ve arzularını, toplumun değer yargılarına, toplum ve bireylere ters düşmemek için açıkça söylenmekten çekinilen ifadelerdir. Hâlbuki mâni söylerken kişi, bütün bu baskılardan uzaktır. Söylediğinden dolayı suçlanmayacağını bilir (Çelik 2005: 84). Dolayısıyla mâniler sosyal birer tenkit aracı, kişinin rahatlamasını sağlayan psikolojik vasıtadır.

Kadınlar, genellikle genç kızlar arasında yaygın olarak söylenen mâniler, duyguların daha rahat ifade edilmesini sağlamasının yanı sıra iletişimi de kolaylaştırır ve etkili kılar. Mâniler, yaşanılan hayatın olumlu-olumsuz yanlarını, hayallerini, özlemlerini, sevdalarını, ayrılıkları, umut ve umutsuzlukları, öfke ve sevinçlerini, sosyal yapıdaki aksaklıkları, doğumdan ölüme kadar insan ve topluma dair her şeyi veciz ve etkili biçimde ifade eder. Yaşanılan olaylar karşısında genç kızların duygularını çeşitli vasıtalarla dile getirmesini mecbur kılar. Onların ilgilerini, sevgilerini, sitemini ifade ederken başvurduğu mâni, kızgınlığını, öfkesini, baskılara tepkisini göstermek için de etkili bir araçtır.

Toplumsal yapının en küçük birimi olan ailenin kurulması, kadın ve erkeğin evliliği vasıtasıyla olur. Köklerini Türk bozkır kültüründen alan ve aynı zamanda toplumsal yapının temeli teşkil eden (Çetin 2011: 21) geleneksel Türk aile yapısı, özelikle kırsal bölgeler ve köylerde, anne-baba ve çocuklar, çekirdek aile dışında dede, nine hatta bazen ikinci derece akrabaları da içinde barındırır. "Evliliğe dayanan ailenin tipik karakteri aile fertlerinin bir yuva içinde birlikte yaşamalarıdır." (Nirun 1994: 16). Burada arzu edilen aile bireylerinin uyum ve huzur içinde bir arada olmalarıdır. Ancak farklı bir bölge, hayat tarzı ve aileden gelen yeni evli çiftler, çoğu zaman bu kalabalık aile düzeninde yaşamaya mecbur bırakılırlar. Bu yapı zaman içinde gelinin problemlerin odağında yer almasına neden olur. Özelikle gelin ile kaynana arasında yaşanan problem ve bunların birçok sebebi bulunmaktadır. Gelin ve kaynananın birlikte yaşama mecburiyetleri ve beklentileri çatışma ortamını oluşturan sebeplerin başında yer alır. Türk aile yapısı başlangıçtan itibaren çekirdek aile yapısı biçimindedir. Daha sonraki dönemlerde, yerleşik hayata geçilmesiyle mekân, buna bağlı olarak mekândaki sahiplenme sınırlanmıştır. Dolayısıyla sahip olunan veya olunması gereken hâkimiyet alanının paylaşımında problem çıkar. Bir başka sebep nesil çatışmasıdır. Farklı aile ve yetişme ortamında olup daha sonra bir araya gelen fertler arasındaki çatışma kaçınılmaz görünür. Bu ve benzer aile içi olumsuzlukların giderilmesi için Osmanlı dönemi ailelerden bazıları kız çocuklarının başka aile çevresinde yaşayabilmesine hazırlık için, çocuklarını akraba veya yakinen bildikleri bir ailenin yanına/himayesine verir, burada bir süre yaşamasını sağlarlar. Bu tarz çocuk

yetiştirme, kızların gelin olarak gideceği yeni ailelerinde nasıl davranacaklarını tecrübe ile öğrenmelerini sağlamaktadır.

Gelin olan kız, yeni evine gitmeden önce şartları bilir, aile içinde kime nasıl davranılacağı, aile fertleri münasebetlerinin sınırları hem evlilik akdi sırasında hem de geleneksel uygulamalarla öğretilir. Aile içinde özellikle kaynana-gelin ilişkisinin ana-kız ilişkisi biçiminde olacağı ifade edilir.

Türkçede *mizah, nekre, nükte, hiciv, latife, komik, gülme, şaka* gibi terimler zaman zaman benzer anlamlar için kullanılmaktadır. Bu ifadelerdeki müşterek unsur; gülme ve gülme duygusudur. Ancak gülmenin sebeplerinin çok çeşitli ve de farklılık ifade ettiğini de göz ardı etmemek gerekir. Mizah, gülme; günlük hayatın sıradanlıklarının anlamlı hâle getirilmesi, eğlencenin fiziksel dışa vurumu, gerçeğin daha yumuşak biçimde ifade edilmesi, hayatın zorlukları, baskı ve dayatmalarına tepkisi, uyumsuz, tuhaf ve kusurlu olanla alay etme, eleştirme, aşağılama hatta cezalandırma vb. duygu ve davranışlarla açıklanır. Birbirinden farklı bu sebepleri tek bir durum, tanımla açıklamak mümkün olmadığı gibi psikolojik ve sosyolojik kaynaklara bağlı olarak sorgulanmaya ifade edilmeye çalışılmıştır. Bunun sonucu olarak da eğlenme, rahatlama, alay, aşağılama, eleştirme, protesto etme, cezalandırma vb. her ne maksatla yapılırsa yapılsın zaman içinde felsefi, psikolojik, edebî, modern mizah teorileri ortaya çıkmıştır.

Belli başlı mizah açıklamalarını dikkate alarak bir tasnif yapan Monro, mizah kuramlarını "uyuşmazlık, kısıtlamadan kurtulma, dengesizlik ve üstünlük" (Feinberg 205: 488) başlıkları altında toplar.

İnsana özgü bir durum olan gülme; yaşanılan sosyal yapı, kültürel unsurlarla beslenir ve şekillenir. Zira bu insanın dış dünyayı algılayışıyla da alakalıdır. "Bir topluluk veya bir cemiyette gülünç olan bir şeyin diğer bir cemiyette aynı derecede güldürücü bir tesir yapmaması Bergson'un dediği gibi her cemiyette kültür, ahlak, âdet, düşünce ve fikir tedailerinin hususiliklerinden gelen başlıklar bulunmasındandır." (Bayraktar-Tek 2015: 63). Bergson, "Gülmeyi anlamak için onu doğal ortamına, yani topluma yerleştirmek gerekir. Özellikle gülmenin toplumsal bir işlevi olan yararlılık işlevini belirtmeliyiz. Gülme birlikte yaşamanın kimi gerekliliklerine yanıt vermeli. Toplumsal bir anlam taşımalıdır." (2006: 13). Bunların yanı sıra gülmenin olumlu-olumsuz davranışları içinde barındırdığı hem bireysel hem de toplumsal bir işlevi olduğunu vurgulamalıyız.

Mizah yazarını "bilgin kılığına girmiş bir ahlakçı" olarak niteleyen Bergson (2006: 70), komiğin her şeyden önce topluma uyum sağlamayan bireyin davranışları olduğunu, insanların kusurları hatta bazı niteliklerine güldüğümüzü "toplumdan uzaklaşan herkes gülünç olur" (2006: 73) ifadeleriyle izah

eder. Gülmenin işlevi de bu anlamda yanlış ve kusurluya verilen toplumsal bir ceza, utandırma olarak algılanır. Malzemesi eğlendirici unsurlardan oluşan mizahın bu durumda esasını da eleştiri oluşturur. "Gülme her şeyden önce bir düzeltmedir. Utandırmak için var olduğuna göre kendisine gülünen kişi üzerinde üzücü bir izlenim bırakmalıdır. Toplum kendisine karşı saygısızca davranışların öcünü gülme ile alır." (Bergson 2006: 102).

Gülmenin işlevi utandırarak kusurlarımızı düzeltmeye hatta utandırarak yıldırmaya, kötüden uzaklaştırmaya, tutum ve davranışları genel kabullere uygun olmaya zorlar. Gülmenin temel işlevinin toplumun dili olması dolayısıyla "sosyal, siyasal, kültürel, cinsel ve ekonomik baskı altında bulunan; yenilgi ve çöküş ve parçalanma gibi fizikî anlamda güç kaybeden insan ve toplumların başvurduğu en etkili gizli silahtır" (Öğüt Eker 2009: 29) cümleleriyle sosyal etkisine dikkat çekilir. Mizah, eğlendirirken bireylere, topluma açık ve kapalı mesajlar ileten, rahatlatan, savunma mekanizması oluşturan, eleştiren etkili bir araçtır.

Çalışmanın esasını oluşturan gelin-kaynana mânileri geleneksel aile yapısı içinde var olan bütün problemleri, olumlu-olumsuz davranış, paylaşım, hüzün, sevinç ne varsa hayatın her safhasını gözler önüne seren adeta hikemî söyleyişlerdir. Semboller ve imalı söyleyişlerle kurulan mâni ve mâni katarları, özelikle büyük/kalabalık ailelerde gelin-kaynana ilişkileri, eleştirel unsurları mizahi bir dille, mâniler vasıtasıyla dile getirirler. Böylece gerçeğin bu farklı ifadesiyle hoşgörülü bir ortam da yaratılmış olur.

Kendine mahsus üslup ve muhtevası, sanat endişesinden uzak gibi algılansa da sembolik dilin, söz oyunlarının, mizahi unsurların mânilerde ustaca kullanıldığı görülür. Bilhassa olumsuz, beğenilmeyen, eleştirel bireysel ve sosyal aksaklıklar, baskı altına alınmış duygular mânilerle ifade edilir. Mizahi unsurların yer aldığı, sembolik dilin kullanıldığı mânilerde gerçeğin farklı ifade edilmesi tepkiden ziyade hoşgörüyle karşılanan etkili bir protesto aracı haline gelir.

Gelin-kaynana geçimsizliğinin, beklentiler, hayal kırıklıkları, baskı, kıskançlık vb. sebeplerle oluşan kızgınlık, kırgınlık ve öfkeye dönüşmesi söz ve davranışlarla ifadesi kaçınılmazdır. Oysa evlilik öncesi hem kaynana hem de gelin idealize edilmiş bir ilişki sergilerler.

Kemer bağla beline
Şerbet verem eline

diyen kaynanaya gelinin cevabı da sevgi, saygı ifadeleri içerir.

Kaynanalar hacıdır
Başımızın tacıdır. (Kaya 2000: 341)

Türk toplumunda geleneksel aile yapısına bağlı olarak bir arada yaşayan gelin ile kaynana ilişkisi, psikolojik ve sosyolojik bakımdan değerlendirildiğinde hem bireysel hem toplumsal yapıya olan eleştirileri de ortaya koyar.

Kına törenlerinde ileride yaşanması muhtemel sıkıntılar, problemler bilindiği için söylenen mânilerde kaynana ve geline uyarılar yapılır, nasihat edilir:

Kaynanası geline
Değneğinle buyurma
Her yaptığın kusuru
Kaynanaya duyurma

Kalk sabahtan a gelin
Süpür evin tozunu
Sakın iki eyleme
Kaynananın sözünü (Kaya 1999)

Gelin-kaynana arasındaki ilişki mânilerde çeşitli söz sanatları (tasvir, teşbih ve mübalağa), kelime tekrarları ve oyunları yapılarak mizahi unsurlarla kuvvetlendirilir. Başlangıçta iğneleyici bir üslup kullanan gelin ve kaynana zaman içinde alay, argo, tehdit, hatta hakaret içeren ifadelere başvururlar.

Kaynanam kara tazı
Ürüyor bazı bazı
Ürüdüğünde değilim
Isırır bazı bazı (Kaya 1999: 76)

Gülmenin toplumdan öç alma duygusundan kaynaklandığını (Feinberg 2005: 487) bunun da haksızlık karşısında ortaya çıkan öfkenin intikam alma isteği (Cebeci 2008: 309) ile öfke duyulanı gülünç duruma düşürmek olarak açıklanır. Bu açıdan bakıldığında mizah; bastırılmış duyguların açığa çıktığı eleştirme, savunma, hak aramanın güçlü bir vasıtasıdır. "Mizah ve gülme, bir yönüyle yönetime başkaldırışı ve karşı duruşu simgelerken, bir yönüyle de rahatlama duygusu oluşturur. Yasak, ayıp, terbiyesizlik, kabalık gibi olumsuzluklar mizahın hoşgörü potasında eritilerek bertaraf edilir." (Öğüt Eker 2009: 31)

Geleneksel Türk ailesinin kalabalık, büyük sosyal yapısı gelinin ilişkilerini, sorumluluklarını, davranışlarını belirlerken sınırlarını da çizmiş olur. Diğer yandan, eve gelen yeni gelin, kaynana için de hem psikolojik hem de sosyolojik yönden sıkıntıların başlangıcıdır. "Doğurup büyüttüğü ve geleceğinin teminatı olarak gördüğü oğlunu ve onun sevgisini elkızıyla paylaşmak hatta bu sevgiyi büyük ölçüde ona kaptırdığını düşünmek ve o güne kadar evde tesis ettiği otoritesini kaybetme endişesi kaynanayı hırçınlaştıran diğer

amiller olarak düşünülebilir. Aynı durumun gelin için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. O da hem sevginin hem de egemenliğin paylaşımında en az kayınvalidesi kadar bencildir. Evin tek hanımı, çocuklarının eğitiminde tek söz sahibi olmak, kısacası bağımsızlık onun da tek hedefidir ve onun bağımsızlığının önünde tek olmasa da ilk engel kaynanadır. Bütün bu nedenlerle gelinlerin hedef tahtası hâline gelen, sadece menfi yönleri ön plana çıkarılan ve evde bir nevi istenmeyen kişi ilan edilen kaynana için mânilerdeki temenniler son derece acımasızdır." (Çelik 2005: 97).

Gelin kaynananın fiziksel özeliklerini, tutum ve davranışlarını, ilişkilerini hatta aile içindeki statüsünü eleştirmek için mânilere müracaat eder. Gelinin öfke ve kıskançlık psikolojisiyle kaynananın tasvirini argo sözlerle mübalağa ederek hem aşağılama hem küçük düşürme hem de üstünlük sağlamak istemesi mâni yoluyla yapılır.

Bağda erik kaynana
Dişin gedik kaynana
Oğlun çerez getirmiş
Sensiz yedik kaynana (Kaya 1999)

Komik tesirin kaynağını "bir başkasının yahut kendi geçmişimizin aşağılığına karşı birden bire duyduğumuz bir üstünlük idraki" (Bayraktar-Tek 2015: 57) olarak ifade eden Hobbes, üstünlük duygusunun yanı sıra bencillik, rahatlama yönüne de dikkat çeker. Gelin olarak maruz kaldığı tutum ve davranışların benzerini, kaynana kendi gelinine uygulamaya çalışır. Üstelik hem gelin hem de kaynana psikolojisiyle baskı ve otorite kurmaya, üstünlük sağlamaya gayret eder. Gelinin fiziksel özelikleri, zayıflığı, dağınıklığı, aşağılanıp gülünç duruma düşürülerek mizahi bir dile ifade edilir.

Başı saçaklı gelin
İpten kuşaklı gelin
Dün geldin adam oldun
Leylek bacaklı gelin (Kaya 1999: 76)

Ellerin elçekli gelin
Kolların kolçaklı gelin
Oğulu ben doğurdum
Kedi bacaklı gelin (Öztelli 1983: 771)

Gelin, kaynananın hakaretamiz sözlerini umursamaz bir tavırla karşılar. Bu tavır esasında yaşanacaklara her iki tarafın da hazırlıklı olduğuna işaret eder.

Kaynana olmayaydın
Oğlan doğurmayaydın
Geçinecek ağzın yok
El gızı almayaydın (Seyfeli 208: 64)

Aynı evde yaşayan, aynı kişiye sevgi ile bağlanan gelin ile kaynana arasında rekabetin çok ötesinde kıskançlık, husumet ve hâkimiyet tesis etme mücadelesi söz konusudur. Kendini üstün gören, göstermeye çalışan gelin, kaynanayı zor durumda bırakmak, söz ve davranışlarla kızdırmak, kusurlarını dile getirerek küçük düşürme psikolojisiyle hareket eder. Dolayısıyla gelin-kaynana mânilerindeki gülme unsurları üstünlük ve rahatlama teorileriyle ilişkilendirilir. "Eflatun gülmeyi, zayıf ve zararsız olmak şartıyla bir kişinin diğerleri üzerinde üstünlük kurma isteğinin ifadesi şeklinde tanımlayarak" (Öğüt Eker 209: 139) başkalarıyla kıyaslama ve kendini onlardan üstün görme duygusuna da dikkat çeker. İnsanın nelere ve neden güldüğünü açıklayan gülme teorilerinden biri olan üstünlük teorisini Morrel, "bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının bir ifadesi" (1997: 8) olarak değerlendirir. Mânilerdeki bu üslup "A. Rappin, bir düşmanı yenmiş olmaktan doğan tatmin hissi" (Feinberg 2005: 491) kibir ve üstünlük duygusundan kaynaklanan saldırganlık olarak ifade eder.

İnsan diğer insanların, içinde bulundukları sıkıntılar, küçük düşürücü durumlarla kendini kıyaslayarak onlardan daha üstün olduğunu gülerek dışavurur. E. Begler, kendine gülen bir kişinin bunu dış dünyadan gelebilecek saldırılara karşı bir önlem olarak kullandığını "bilinç dışı ego"nun "bilinç dışı süper ego"dan kaynaklanan eleştirilere karşı nükte, komik ve ironi gibi silahları kullandığını söyler. Öncelikle dış otoriterlere yönelir gözüken nükteli ifadeler aslında içsel otorite figürlerine yönelmektedir (Cebeci 208: 314). Otoriteye isyan, kendini koruma ve dışarıdan gelecek eleştiri ve alaya karşı önlemin yanı sıra bir uyum da söz konusudur. Zira kaynana oğlunu evlendirip gelin sahibi olmadan önce kendi kaynanasının tutum ve davranışlarını gelinine uygulamaktadır.

Gelin kaynanaya, kendisiyle ilgili yapılan eleştirilerin daha önceden onun tarafından yapıldığını alaycı bir ifadeyle hatırlatır:

Gurk tavuk olmadın mı?
Dallara gonmadın mı?
Şebek yüzlü kaynana?
Sen cahil olmadın mı? (Seyfeli 2008: 62)

Kaynana, geline zaman zaman tehditkâr bir üslupla, beddua ederek bir süre sonra onun da kaynana olacağını, dolayısıyla söz ve davranışlarında özenli olmasını hatırlatır:

Akıllı değil delisin
Sen de kaynana olursun
Bana ettiklerini
Gelininden bulursun (Kaya 2000: 342)

Kişiyi gülünç duruma düşüren, aykırı oluşundan habersizliğidir. Hatta kusur ve eksiklerini meziyet olarak görmesi, üstünlük hissetmesidir (Yücel Çetin,2008:620)

Anneliğini vurgulayan, bunda ısrarcı olan kaynanaya gelinin üslubu oldukça manidardır:

Ak karpuz kara karpuz
Kaynanam çok arsız
Arsız olursa olsun
Oğlu duramaz yârsız (Seyfeli 208: 58)

Bu ifadelerle tercihin ondan yana olduğu vurgulanırken üstünlük duygularıyla davranıldığı, saldırgan bir üslupla bunun ifade edildiği görülür. Gelin daha da ileri giderek tehditkâr bir üslup kullanır:

Ben bir yeşil fenerim
Hem yanar hem dönerim
Çok söyleme gaynana
Oğlunu alır giderim (Seyfeli 208: 59)

Gelinin kaynanayla olan mücadelesinin galibiyetle sonuçlanması, rakibinin otoritesinin sona erdirilmesi, karşı tarafa açıkça hissettirilir.

İnsanın yaşadığı sosyal çevrede başarılı ve itibar sahibi olma isteğiyle diğerleriyle kendini kıyaslaması, kendisini üstün görmesi hatta rakip olarak düşündüklerini saf dışı bırakma isteği üstünlük duygusundan kaynaklanır. Bu psikoloji zaman zaman kişinin rahatlamasını da sağlamış olur. İnsanın rahatlama ile ilgili tutum, davranış ve duygu ile ilgili düşüncelerini sistemleştiren Gregory Jung, bir mücadeleden galip çıkma, düşmanı etkisiz hâle getirme, korku veya acıdan, dil ve davranışlar üzerindeki sosyal sınırlamalardan kurtulma gibi stresten arınmayı, rahatlamayı sağlayan her durumun gülme ile sonuçlandığını ifade eder. (Türkmen 1997: 51; Öğüt Eker 2009: 141)

Araştırmacılar, gülme ve mizahı fiziksel ve psikolojik baskıdan kurtulma, rahatlama olarak (Feinberg 2009: 489) açıklamaya çalışmışlardır. "Başta Descardes (1649) olmak üzere pek çok düşünür gülmeyi kötülüğe karşı kayıtsız olduğumuzda veya ondan zarar gelmeyeceğini anladığımızda meydana gelen sevinç olarak görmektedirler." (Türkmen 1990: 362)

Aman aman kaynana
Dişleri gedik kaynana
Oğlun yemiş getirdi
Sensiz yedik kaynana (Demir 2013: 58)

Bu mânide kaynananın nitelikleri, kusurları, fiziksel özelikleri ifade edilerek gülünç duruma düşürülür. Gelinin üstünlüğünü vurgulamasının yanı sıra uyumsuzluk ve rahatlama da söz konusudur. "İnsanların belli bir beklenti içindeyken beklenmedik başka bir sonuçla karşılaşmanın gülme eylemini ortaya çıkardığı düşüncesi oluşturmaktadır." (Öğüt Eker 2009: 135). İnsanlığın beklentileri arasında bulunan kalıplara uymayan bir durumun varlığı gülmeye neden olur. Pascal bunu "kişiyi, umduğuyla bulduğu arasındaki şaşırtıcı orantısızlıktan başka hiçbir şey daha fazla güldürmez." şeklinde ifade eder." (Şahin 2014: 243). Gelin-kaynana ilişkisi, aynı zamanda büyük-küçük, dolayısıyla birbirlerine karşı davranış biçimlerinin geleneksel yapı içinde oluşan kalıp davranışlarını belirler. Gelinin kalıplamış davranışlar dışına çıkması uyumsuzluğa neden olan komiği yaratır.

Beklenenin tersine gelişen olaylar, aykırılıklar ve uyumsuzluklar gülmeye sebep olur. Gelenek ailenin büyüğünden izinsiz hatta gizli gizli yeme içmeyi hoş görmez, kabul etmez. Gelin kaynanaya duyduğu öfkeyi, kızgınlığı "Dişleri gedik kaynana", "Sensiz yedik kaynana" sözleriyle, saldırgan bir üslupla dile getirir.

Benzer ifadeler ile gelinin rahatlama psikolojisi içinde kaynanayı kıskandırmak hatta öfkelendirmek istediğini gösterir:

Oyna hopla kaynana
Gece hortla kaynana
Oğlun beni istiyor
Çatla patla kaynana (Kaya 1999)

Gelinin olağandışı unsurlarla kaynana tarafından tasvir edilmesi ise onun küçük düşmesini sağlar. Ayrıca bu kadar çok tuhaf, garip unsurların bir kişide bulunması uyumsuzluk teorisiyle açıklanabilir. Kaynananın gelininin çirkinliğini anlatırken kendisinin daha güzel olduğunu da ifade ederek psikolojik olarak rahatlamasına sebep olur.

Gözleri patlak gelin
Çenesi hırtlak gelin
Seni mezar gaçgını
Suratsız hortlak gelin (Seyfeli 208: 62)

Ayakkabı giyerim
Topukları dar diye
Kaynanamı severim
Güzel oğlu var diye (Kaya 1999)

Her uyumsuz duruma elbette gülmeyiz. Burada olması gereken ve olanın çatışması gülmeyi yaratır. Gelinin kaynananın bulunduğu ortamda ona olan sevgisini ifade ederken sebebini söylemesinin yarattığı şaşkınlık gülmeye sebep olur.

Mizahı, nükteyi "eğitilmiş küstahlık" olarak tanımlayan Aristotales, kullanılan unsurlardaki saldırganlığa da dikkat çeker. Bergson ve Freud'e göre de mizahın esas unsuru çizgi dışına çıkan ile geleneksel değerler ve statükoyla alay etmektir. Bu ifadeler, mizahın birey ve topluma karşı üstünlük sağlama, otoriteye isyan, öfke ve kızgınlığın yumuşatılarak ifade edilmesi için etkili bir vasıta olduğunu göstermektedir. Söze dayalı mizahi unsurlar saldırıyı dolaylı, gizli kılarak çirkin ve rahatsız edici olmasını da ortadan kaldırır.

Gelin-kaynana ilişkisinin psikolojik ve sosyolojik sebeplerinin çeşitliliği dikkate alındığında söylenen mânileri de yalnızca teorik kuramlarla açıklamak mümkün değildir. Ancak gelin-kaynana mânilerinin esasının geleneksel aile, sosyal yapı ve statükoya olan tepkinin mizahi yollarla gülünç ifadesi olarak görmek gerekir. Mâninin veciz, yalın üslubuna sembolik dilin kullanımı ve mizahi unsurların dâhil edilmesiyle hoş karşılanmayan ifadeler yumuşatılarak dile getirilmiş olur. Mânilerin güçlü bir iletişim vasıtası olmasının yanı sıra eğlenceye mahsus unsurların kullanılarak esasında kuvvetli bir eleştiri unsuru olduğu kabul edilir.

Kaynaklar

AKALIN, Sami (1972), T*ürk Manileri,* C I, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları, İstanbul.

ALBAYRAK, Nurettin (2003), "Mâni", İ*slâm Ansiklopedisi,* Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, C 27, s. 571-573.

ARTUN, Erman (2004), T*ürk Halk Edebiyatına Giriş,* Kitabevi Yayınları, İstanbul.

BAŞGÖZ, İlhan (1986), F*olklor Yazıları,* Adam Yayınları, İstanbul.

BAYRAKTAR, Levent, Zeynep TEK (2015), B*ergson'dan Mustafa Şekip'e "Gülme",* Aktif Düşünce Yayıncılık, Ankara.

BERGSON, Henri (2006), G*ülme Komiğin Anlamı Üzerine Deneme,* Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BORATAV, Pertev Naili (1969), "Mâni", İ*slâm Ansiklopedisi,* Millî Eğitim Bakanlığı, İstanbul, C 7, s. 287.

BORATAV, Pertev Naili (1982), 1*00 Soruda Türk Halk Edebiyatı,* Gerçek Yayınevi, İstanbul.

CEBECİ, Oğuz (2008), K*omik Edebi Türler,* İthaki Yayınları, İstanbul.

ÇELİK, Ali (2005), M*anilerimiz ve Trabzon Manileri,* Akçağ Yayınları, Ankara.

ÇETİN, İsmet (2011), K*ızıl Elma,* Kurgan Edebiyat, Ankara.

DEMİR, Necati (2013), T*ürk Mânileri,* Gazi Kitabevi, Ankara.

DİZDAROĞLU, Hikmet (1969), H*alk Şiirinde Türler,* Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

ELÇİN, Şükrü (1992), "Mani", T*ürk Dünyası El Kitabı,* Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, C III, Ankara, s. 308-309.

ESET, Niyazi (1946), M*aniler Kılavuzu,* Ankara Halkevi Neşriyatı, Ankara.

FEİNBERG, Leonard (2005), "Mizahın Sırrı", çev.: Ali ÇELİK - Gül ÖZYAĞCIOĞLU KOÇSOY, H*alkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2,* Geleneksel Yayıncılık, Ankara, s. 487-502.

KAYA, Doğan (1999), A*nonim Halk Şiiri,* Akçağ Yayınları, Ankara.

KAYA, Doğan (2000), Â*şık Edebiyatı Araştırmaları,* Kitabevi Yayınları, İstanbul.

MİRZAOĞLU, F. Gülay (2015), H*alk Türküleri,* Akçağ Yayınları, Ankara.

MORREALL, John (1997), G*ülmeyi Ciddiye Almak,* çev.: Kubilay AYSEVENER - Şenay SOYER, İris Yayıncılık, İstanbul.

NİRUN, Nihat (1994), S*istematik Sosyoloji Yönünden Aile ve Kültür,* Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.

ÖĞÜT EKER, Gülin (2009), İ*nsan, Kültür, Mizah,* Grafiker Yayınları, Ankara.

ÖZTELLİ, Cahit (1983), E*vlerinin Önü,* Özgür Yayınevi, İstanbul.

SEYFELİ, Mahmut (2008), K*ırşehir Mânileri ve Mâni Söyleme Geleneği,* Kırşehir Valiliği, Kırşehir.

ŞAHİN, Halil İbrahim (2014), "Gelenek, Gülme ve Şaka", M*illî Folklor,* Bahar, Yıl 26, S 101, s. 237-251.

TÜRKMEN, Fikret (1989), "Nasreddin Hoca Fıkralarında Söz ve Hareket Komiği -Hoca'ya Ait Fıkraların Ayırt Edilmesi İçin Bir Metot Denemesi-", I. *Milletlerarası Nasreddin Hoca Sempozyumu Bildirileri,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 361-368.

TÜRKMEN, Fikret (1997), "Modern Mizah Teorilerine Göre Nasrettin Hoca Fıkralarının Yorumu", U*luslararası Nasreddin Hoca Bilgi Şöleni Bildirileri,* Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, s. 47-52.

YÜCEL ÇETİN, Ayşe (2008), "Türk Masallarında Gülme ve Mizahî Unsurlar", A*hmet Bican Ercilasun Armağanı,* Akçağ Yayınları, Ankara, s. 619-627.

MİZAHTA ÜSTÜNLÜK KURAMI VE KAYSERİ FIKRALARI

Bayram DURBİLMEZ[*]

Sözlü mizahın en eski türlerinden fıkralar; genellikle yaşanmış olaylardan hareketle anlatılan güldürücü, hicvedici, tenkit edici, eğlendirici, düşündürücü, eğitici ve öğretici özellikler taşıyan nükteli sözlerdir. Sözlü kültür geleneği içinde dilden dile aktarılırken çeşitlenme, benimsenme/ sahiplenilme, kalıplaşma gibi özellikler kazanan fıkralar, somut olmayan kültürel miras ürünleri içinde kolay yayılan ve ortak kültürün oluşumuna katkı sağlayan en etkili anlatı türlerinden biridir. Fıkralarda iletiler bir tip ve/ya tipler aracılığıyla verilir. Toplumun sözcüsü durumundaki tipler toplumun beklentilerini karşılar. Yaşamış gerçek bir şahsiyete toplum tarafından yüklenen özellikler sonucu tipler oluşabileceği gibi, toplum bireylerinin ortak bilinç yaratması sonucu da tipler ortaya çıkabilir (Yıldırım 1998: 59). Kayserili tipinde de Kayserililerin genel karakterini yansıtan özellikler yanında toplumun beklentilerini karşılayan başka özellikler de bulunmaktadır. Özellikle Yahudi ve Ermeni tipleri karşısında öne çıkan Kayserili tipi bir yönüyle Kayserilileri temsil ederken, ticaret alanında Türk toplumunun bir sözcüsü durumuna yükselir[1].

İnsanların gülme sebeplerini araştıran ve mizah yaratma eylemlerini inceleyen çalışmalarla birlikte çeşitli gülme kuramları ortaya çıkar. Bu kuramlardan biri, belki de birincisi Üstünlük Kuramı'dır. Bu kuramdan yaygın olarak yararlanılmakta ve mizah sonucu ortaya çıkan gülme sebepleri daha çok üstünlük duygusuna bağlanmaktadır. Karşısındakini geçme amacıyla zekâ ve algıya dayalı oluşturulan mizah ürünlerinde üstünlük duygusu belirgindir. Gülünecek duruma düşmemek için üstünlük duygusuyla hareket etme ve komik bir duruma düşen kişiye gülme eğilimi sonucu ortaya çıkan ve gelişen mizah ürünleri incelenirken genellikle üstünlük kuramından yararlanılır. Mensup ol-

[*] Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Halk Bilimi Öğretim Üyesi / bayramdurbilmez@gmail.com

[1] Kayserili tipinin gelenekli Türk tiyatrosu ürünlerindeki yansımaları hakkında bilgi için bk. Durbilmez 2013: 119-129.

duğu etnik köken, din, mezhep, meşrep, cinsiyet, meslek vb. gibi farklılıklar açısından karşısındakinin zayıflığını vurgulayan kişilerin mizah amaçlı anlatıları da üstünlük kuramına göre incelenir.

Mizahta komik unsurunu oluşturan yöntemlerden biri olan üstünlük duygusunun fıkraların oluşumundaki yeri ve sözlü iletişimde verilmek istenen asıl iletinin ne olduğu ancak bu kuramın özelliklerinin ortaya çıkarılmasıyla mümkün olabileceği görülür. Bu kuramın öncülerinden Platon'a göre, gülme, bir kimsenin başka kimseler üzerindeki üstünlük duygusunun dışavurumudur. Aristotales'e göre gülme güçsüz ve çirkinlere karşı doğmuştur. Burada belirtilen "güçsüzlük" genellikle beden zayıflığı, yoksulluk vs. değil; daha çok "akıl", "zeka" vb. yoksunluğudur. "Çirkinlik" de genellikle "beden" çirkinliği değil daha çok "vicdan" eksikliğidir. Maddi bakımdan zengin olduğu hâlde yoksula yardım etmeyen, politik gücü olduğu hâlde adaletli olmayan, bedeni güçlü olduğu hâlde merhameti bulunmayan insan aslında güçsüzdür. Kişinin kendisini bilmemesi o kişiyi gülünç kılar. Gülünç kişi, kendisini olduğundan daha varlıklı, daha hoş, daha erdemli ya da daha akıllı sanar (Morreall 1997: 8). Platon gibi düşünen Aristotales'e göre, gülme, haksızlık edenleri uyararak doğru yola sokan bir düzenleyici olarak hizmet verebilir (Morreall 1997: 9).

Üstünlük kuramına yeni bakış açıları kazandıranlardan Hobbes'e göre insanlar birbiriyle sürekli bir savaş hâli içindedir. Hayatta kalabilmek için güçlü olmak gerekir. Güç arzusu olaylara bakışı doğrudan etkiler. Güçle kazanılan kavga kazananı güldürür. Çünkü gülme de insanın kendini kutlama ve bir başkasından ya da önceki durumundan daha iyi görme duygusunun yansımasıdır (Morreall 1997: 10-11). Platon'a göre akıllı insan başkalarına yardım eder, insanları hor görmez ve kendisini yeterli olanlarla karşılaştırır (Morreall 1997: 11).

Kayseri fıkralarında gülmeyi sağlayan sebeplerden en yaygın olanı da üstünlük duygusudur. Zekâ ve estetik karışımı bir sanat ürünü olan bu fıkralarda Kayserili tipi üstün duruma yükselerek gülmeyi sağlar. Kayseri fıkralarını mizahta üstünlük kuramıyla açıklama yoluna gidilmesinin sebebi, bu fıkraların yalnızca gülme/ güldürme amacı taşımamasıdır. Bu fıkralarda bir psikolojik tavır ve baskı söz konusudur. Zaten mizahta üstünlük kuramı da "mizahı yaratan veya kullananın hedefindeki kişi veya grup üzerinde oluşturduğu bir psikolojik baskı veya tavır" sonucu "saldırganlık ve öç alma duyguları"nın bulunduğunu ileri sürer. "Bu tür mizahta kızdırma, öç alma, ya da istenmeyen tavrın değiştirilmesine yönelik bir eylem söz konusudur. Özellikle, üstün olma ya da öç alma duygularıyla gerçekleşen eylem, karşı tarafa zarar vermeyi hedefler. Bu zarar ince bir zekâ ve hesabın ürünüdür. Özellikle kendisinden öç

alınmak istenen güç, küçük düşürülür, ona her şeyin kuvvetle çözülemeyeceği mesajı verilir." (Bayraktar 2012: 267)

Mizahın izahı olarak ortaya çıkan kuramların hiçbiri gülmenin bütün yönlerini açıklamaya yetmez. Bu cümleden olarak, mizahta üstünlük kuramı da gülmenin bütün yönlerini açıklama gücüne sahip değildir. Bu kuramı Nasrettin Hoca ve Bursa Yörük fıkralarına uygulayan Fikret Türkmen (1996: 263-270, 1997: 21-22, 2002: 367-375), başka araştırmacılara da yol açmıştır. Türkmen'den sonra Halil İbrahim Şahin (2010: 255-268), Zülfikar Bayraktar (2012: 265-274) gibi araştırmacılar da değişik fıkra tiplerine bağlı olarak anlatılan fıkraları bu kurama bağlı olarak açıklamayı tercih eder.

Üstünlük Kuramı'nı doğrulayan fıkraların trajedi ile benzerlikleri de vardır. Koestler de gülmenin mantığını açıklarken trajedilerin fıkralarla aynı yolu izlediğini savunur. Bu görüşe göre, trajedilerde gerilim doruk noktasına ulaşıncaya dek artar. Sonra bu gerilim dehşet ve acıma duygularını yıkayıp temizlerken gittikçe azalır. Aristo bu durumu "arınma" kavramıyla ifade eder. Fıkralarda da öykü ilerledikçe gerginliğin tıpkı trajedideki gibi arttığı görülür ancak fıkrada hiçbir zaman trajedide olduğu gibi beklenen doruk noktasına ulaşılmaz. Tırmanan gerilim, beklenmedik bir tepkiyle kesilir ve öykü, beklentilerimizi boşa çıkarır. İşte fıkradaki bu beklenmedik son, gerilimin kahkaha biçiminde patlamasına neden olur (Koestler 1997: 13-14). Gerilimin gülme/kahkaha biçimine dönüşmesi sonucu ortaya çıkan rahatlama da insanı üstünlük duygusuna yönlendirir. Şu fıkrada da Kayserili esnafı kandırmaya çalışan Yahudi'nin düştüğü trajikomik durum belirgindir:

"Yahudi'nin biri yoldan geçerken Kayserili bir esnafın kedisinin süt dolu yalağını görerek dükkâna girer:

- Kedini satın almak istiyorum, bir liraya satar mısın, der. Kayserili de:

- 100 liraya satarım eğer alıcıysan, der. Yahudi kabul eder ve kediyi satın alır. Kapıdan çıkarken Kayseriliye:

- Bari şu kötü yalağı da yanında ver, kedi süt içsin bununla.

Kayserili gülümser ve şöyle söyler:

- Ben senin gibi açıkgözlere bu altın yalak sayesinde her gün 15-20 kedi satıyorum, anladın mı uyanık?" (Durbilmez 2016)[2].

[2] Burada verilen fıkra örnekleri *Türk Gülmece Kültürü: Kayseri Fıkralarından Örneklerle* adlı kitaptan alınmıştır. Bu yıl içinde yayımlanması planlanan kitapta, fıkraların derlendiği kaynak kişiler hakkında bilgiler de yer almaktadır. Bu fıkraların çeşitlenmelerini bazı yazılı kaynaklarda da görmek mümkündür. bk. Yedekçioğlu 1990, Koçyiğit 2005.

Bu fıkrada, Yahudi, kediyi aldığında altın yalağı da yanında alabileceğini düşünürken bu kurnaz düşüncenin karşısında Kayserili beklenmedik bir tavır sergiler ve kedileri bu yalak sayesinde sattığını söyleyerek mantıklı bir cevap verir. Zaten Koestler'in de belirttiği gibi, fıkradaki gülünç etki sadece beklenmedik sonla sağlanmaz; bu sonun mantıklı olması da gerekir. Yani fıkrada bizi şaşırtan son, belli bir davranış mantığına uygun olmamakla beraber, başka bir davranış mantığı içinde tutarlı olmak zorundadır (Koestler 1997: 14).

Öldükten sonra tekrar dünyaya gönderilecek iki kişiden Yahudi'nin ağırlığınca altın istemesi, Kayserilinin ise o Yahudi'nin adresini sorması ise halkın Yahudi ve Kayseriliyi karşılaştırması ve Kayseriliyi daha üstün görmesi ile ilgilidir:

"Kayserili ve Yahudi öbür dünyada çok iyi anlaşmaktadır. Bu durum meleklerin dikkatini çeker:

- Dünyadaki insanlara iyi örnek olun diye sizi tekrar dünyaya göndereceğiz. Dünyaya gitmeden önce birer dileğinizi yerine getireceğiz. Dileyin bizden ne dilerseniz, derler.

Yahudi ağırlığınca altın ister, melekler de kabul eder. Sıra Kayseriliye gelince Kayserili gülerek şöyle der:

- Bana Yahudi'nin adresini verin, başka bir şey istemem!"

Yahudi'nin meleklerden altın istemesi açgözlülük olarak düşünülürken, altın istemeyen Kayserilinin bu duruma düşmeden de zengin olabileceği ifade edilmektedir. Bu fıkrada dolaylı olsa da Kayserilinin üstünlüğü vurgulanmaktadır. Aynı fıkranın bir çeşitlenmesinde ise Kayserilinin yanında -Yahudi yerine- Amerikalı yer alır: *"Bindikleri geminin batması üzerine ıssız bir adaya düşen Kayserili ile Amerikalı bir şişe bulur. Şişeyi açınca içinden çıkan cin dile gelir: "Benden ne dilerseniz yerine getireceğim" der. Amerikalı "çok zengin olarak evine gitmek" istediğiniz söyler. Dediği hemen gerçekleşir. Sıra Kayseriliye gelir. Kayserili de "Beni Amerikalının adresine götür, başka bir şey istemem!" der."*

Toplum değerlerini hatırlatma işlevi (Çetin 1997: 115) de bulunan fıkralar, ortak kültürün toplumda oluşturduğu değer yargılarına uymayan tutum ve davranışları eleştirme ve bu tutum ve davranışları sergileyenleri uyarma amacıyla da anlatılabilir. Bu tür fıkralar bir taraftan doğruları göstererek eğitme/öğretme işlevi görürken, bir taraftan da yanlış tutum ve davranışları eleştirme/yerme işlevi taşır (Gökşen 2002: 71). Alışverişte hile yapanlar, hele de çocukları kandırmaya çalışanlar da fıkralarda uyarılır. Şu fıkra buna güzel bir örnektir:

"Kayserili çocuk Yahudi bakkaldan yumurta alır. Çocuk:

- Niçin küçük yumurtaları seçerek bana verdin, diye sorar. Yahudi:

- Taşımakta zorlanmazsın diye, der. Çocuk yumurtaları alarak parasını verip dükkândan çıkar. Bir süre sonra bakkal koşarak çocuğa yetişir ve:

- Parayı niye eksik verdin çocuk, der. Çocuğun cevabı hazırdır:

- Saymakta zorlanmazsın diye!"

Bu fıkrada hem hile yapan esnaf eleştirilmekte hem de Kayserili çocukların bile Yahudilerden daha akıllı/üstün olduğu ileri sürülmektedir. Kayserililerin üstünlük duygusuyla meydana getirilen benzer fıkralardan biri de şöyledir:

"Bizden daha akıllılar var mı?" övünerek konuşan iki Yahudi'yi dinleyen bir adam "var!" der; "Kayserililer sizden akıllıdır!" der. Kayserilileri merak eden Yahudiler, Kayseri yolunu tutar. Kayseri girişinde rastladığı bir çocuğa beş lira vererek "bize ve atımıza yiyecek, bir de yemekten sonra yiyeceğimiz eğlencelik bir şeyler getir!" derler. Onlar dinlenirken çocuk iki elinde iki kavunla gelir. Yahudiler:

- Bunu biz yeriz yemesine de diğer istediklerimizi niye almadın; niye unuttun, diye sorar. Çocuk cevap verir:

- Getirdim ya işte. İçini siz yersiniz, kabuğunu atınız yer, çekirdeğini de eğlencelik yaparsınız!

Yahudiler, kalkıp atlarına biner ve "Kayserililer gerçekten de bizden akıllıymış, en iyisi biz İstanbul'a dönelim!" der.

Burada üstünlük duygusunun yalnızca Kayserili tipiyle sınırlı olmadığını da belirtmemiz gerekecektir. Çünkü kendisini olduğundan daha akıllı gören Yahudi'ye gülen fıkra anlatıcısı/dinleyicisi, Yahudi'nin düştüğü komik duruma düşmediği için kendisinin ondan daha uyanık olduğunu düşünecek ve üstünlük duygusuna kapılarak gülecektir. Başka bir deyişle, insanları güldüren asıl sebep Yahudi'nin Kayserili karşısında düştüğü durum değil, anlatanla/dinleyenle özdeşleşen Kayserili tipinin daha uyanık olması ve üstün gelmesidir.

Bain'e göre; "yalnızca fiziksel izlenimler karşısında değil, bir rakibe üstün gelmekle ya da onu rahatsız etmekle, insanın ani bir üstünlük elde edebildiği her durumda gülme isteği açıkça görülür" (Koestler 1997: 40). Şu fıkrada da bu durum belirgindir:

"Kayseri'ye yerleşmek isteyen Yahudiler aralarından birini Kayseri'ye göndererek buranın kendileri için uygun olup olmadığını öğrenmek ister. Yahudi İncesu'ya gelince, oynayan çocuklardan birinin yerde bir altın bulduğunu görür. Yaklaşan Yahudi o çocuğa seslenir:

- Elindeki mangırı bana ver, der. Yahudi, bunun değersiz bir mangır olmadığını, aslında çil bir altın olduğunu bilir fakat çocuğu kandırmak ister. Çocuk:

- Eşek gibi üç kez anırırsan senin olsun, der.

Yahudi, sağına soluna bakınarak çocuklardan başka kimsenin olmadığını anlayınca başlar anırmaya. Üç kez anırdıktan sonra çocuktan elindekini ister. Çocuk cevap verir:

- Senin gibi bir eşek bile bunun bir mangır olmadığını, çil bir altın olduğunu bilir de ben mi bilmeyeceğim? Unutma ki çocuk da olsam ben bir Kayseriliyim.

"Kayserililerin çocukları bile bu kadar akıllı, bu kadar zeki ise bize burada ekmek yok!" diye düşünen Yahudi, "iki cambaz bir ipte oynamaz" diyerek Kayseri'ye girmeden çeker gider. O zamandan beri de Kayseri'ye Yahudiler gelip yerleşmez!"

Aynı fıkranın bir çeşitlenmesinde ise Yahudi'nin yerine Ermeni geçer: *"Kayserili çocukların antika paralarla bilye oynadığını gören Ermeni çocukları kandırmak ister:*

- Size bir avuç para vereyim de onları bana verin, der. Çocuklardan biri:

- Para vermene ne gerek var; beni sırtına bindirip karşıdaki şu ağaca kadar götür, bunları sana bedava vereyim, der. Yahudi çocuğu sırtına bindirerek dediği yere kadar götürür. O antika paraları beklerken çocuk kaçar ve şöyle seslenir:

- Sen eşek olarak bu paraların kıymetli olduğunu biliyorsun da ben Kayserili olarak bilmez miyim?"

Eleştirme ve yerme Yahudi tipiyle de sınırlı değildir. Kayseri fıkralarında geçen Yahudi tipi yerine, çeşitlemelerde Ermeni tipinin de geçtiği görülür. Bu fıkraların çoğunda muhtemelen Ermeni tipinin yerine zamanla Yahudi tipi geçmiştir. Halk anlatılarında görülen "birinin yerine diğerinin geçmesi" kuralına bağlı olarak Ermeni, Rum tiplerinin yerini zamanla daha çok Yahudi tipi almış olmalıdır. Bunda, son yıllarda baş gösteren Yahudi karşıtlığının da önemli bir payı olabilir.

"İstiklâl harbi yıllarında Rum ve Ermeni komşuları daha da zenginleştiği hâlde Kayserili zor durumdadır. Rum komşusu Kayseriliye sürekli büyük paralar göndererek bozmasını ister. Zor durumda olduğunun bilinmesini istemeyen Kayserili oğlunu hemen Ermeni komşusuna gönderir ve parayı ona bozdurarak Rum komşusuna gönderir. Bu böyle sürüp giderken bir gün Rum

ve Ermeni tüccarlar karşılaşarak zenginlik hakkında konuşmaya başlar. Rum olanı Ermeni'ye:

- Memleketin en zengini sen de değilsin, ben de. Çok belli etmiyor fakat ikimiz de Kayserili kadar zengin değiliz. Ona ne zaman para göndersem hemen bozar, der. Ermeni de onu destekler:

- Çok haklısın azizim, adamda para o kadar çok ki. Ben de onun gönderdiği paraları bozmaktan yoruldum."

Yahudi tüccarlardan sonra Ermeni, Rum ve Amerikalı tiplerine karşı da aynı duygunun yansımalarına rastlanır:

"Bir Konyalı, bir Antepli, bir de Kayseriliye yüzer lira borç veren bir Yahudi, bir süre sonra ölür. Yahudi'nin kimi kimsesi, mirasçısı yoktur. Cenazesini kaldırmak üzere gelen Konyalı borcu olan yüz lirayı tabutun üzerine koyar:

- Sana olan borcumu ödedim; hakkını helâl et Salamon, der. Antepli de aynı Konyalı gibi yapar. Bunlardan sonra gelen Kayserili tabutun üzerinde iki yüz lira görür ve Konyalı ile Anteplinin borçlarını ödediğini görür. Biri alıp götürmeden iki yüzlüğü alarak cüzdanına yerleştiren Kayserili cebinden çek defterini çıkararak Salamon adına üç yüz liralık bir çek yazar:

- Al Salamon, hangi bankaya bozdurursan bozdur, der."

Kayserili alaya alayla, küçük görmeye misliyle karşılık verir. Üstünlük kuramı çerçevesinde incelenen fıkralardaki mizah, masum bir gülmeyi değil, alaycı bir öç alma duygusunu amaçlar. Kendisini küçük görenleri, aşağılayanları mizahla uyaran, cezalandıran halk, bu tavrı sergileyenlere yaptıklarının bedelini ödeterek rahatlar.

"Yahudi ile Kayserili pazarda tezgâh açar. İki tezgâh arasında iki metre mesafe vardır. Kayseriliyle aynı yerde tezgâh açmaktan rahatsız olan Yahudi tüccar sorar:

- Söyle bakalım eşek tüccarı, eşekle senin aranda ne fark var?

Kayserili hemen cevap verir:

- Tam iki metre!"[3]

Haddini aşarak Kayseriliyi aşağılayan Yahudi, küçümsediği Kayserilinin verdiği cevapla zor duruma düşer. Kayserili de kendisini "eşek tüccarı" diye aşağılayan Yahudi'ye beklemediği bir cevap vererek, gülerek onu cezalandırır.

---

[3] "Temel" ve "Nasreddin Hoca" başta olmak üzere çeşitli tiplere bağlı olarak anlatılan bir kısmı Kayserili tipine bağlı olarak da anlatılır.

Arthur Koestler'e göre "gülme, bir tepkedir." Burada "tepke" sözcüğü hemen oluşan kalıplaşmış davranışları karşılar. Bu davranışlar kendiliğinden oluşur. Söz gelimi kahkaha kendiliğinden kopan, soluk değişiminin eşlik ettiği on beş yüz kasının kalıplaşmış bir gelişimle eş güdümlü (sürekli) olarak kasılması sonucu ortaya çıkan bir tepkedir (Koestler 1997: 6-7). Belli belirsiz bir gülümsemeden başlayıp kahkahaya dek uzanan bir dereceleme vardır. Bu dereceleme süreklilik göstererek kalıplaşır ve böylece gülme yalnızca bir tepke değil, "biçimsel zenginliği" olan bir tepki olur. Mizahta "üstünlük" kuramında vurgulanan "üstün çıkma" güdüsü de gülerek sergilenen bir tepkidir. Çünkü mizah, "yüksek karmaşıklık düzeyindeki bir uyarının, fizyolojik tepkeler düzeyinde büyük ve kesinlikle belirlenen bir tepki yarattığı tek yaratıcı eylem alanıdır" (Koestler 1997: 10). Gülme, kendiliğinden ortaya çıkan ve çoğu zaman bastırılamayan belli seslerin eşlik ettiği bir tepke olma özelliği gösterir. Bu tepkenin yararı ise bizi geçici bir süre baskılardan kurtarıp rahatlatmasıdır. Mizah ile gülen ve rahatlayan kimse üstünlük duygusu hisseder. Şu fıkrada da bir tepki söz konusudur:

"Kayserili ile Yahudi hamamda karşılaşır. Yahudi'nin belinde ipekten yapılmış bir peştamal vardır. Yahudi çok zengin olduğunu, emrinde çok sayıda köle çalıştığını anlatır. Zenginliğini ballandıra ballandıra anlatırken;

- Şimdi ben bir köle olsaydım kaç akçe ederdim, diye sorar. Yahudi tüccarın kibirli konuşmasına içerleyen Kayserili:

- Otuz akçe, diye cevap verir.

Yahudi tüccar Kayseriliye sitem eder:

- Bu nasıl hesap kardeşim? Yalnızca üzerimdeki peştamal otuz akçe eder, der.

Bunu üzerine Kayserili taşı gediğine koyar:

- Ben de zaten peştamal için verecektim otuz akçeyi!"

Bu fıkrada Kayserili, zenginliğiyle övünen Yahudi tüccardan zekâca daha üstün olduğunu göstermekte ve peştamal değerli olsa da içindeki tüccarın değerli olmadığını söylemektedir. Yahudi, yaptığı hakaretin karşılığını zekice bir cevap alarak susmak zorunda kalır ve Kayserili üstün duruma yükselir.

Kayserili ve Yahudi tüccarların karşılaştırıldığı fıkralarda genellikle Yahudi hile yaparak Kayseriliyi aldatmaya çalışır fakat hileye hileyle karşılık veren Kayserili kurnazlıkta öne geçer. Ticaretteki başarıları dünyaca bilinen Yahudilere karşı Kayserili tipini öne çıkaran Türk halkı ticarette Kayserililerin Yahudilerden daha başarılı/ üstün olduklarını düşünür:

"Kayserililerin Yahudilerden daha zeki olduğunu duyan Yahudi'nin biri, bunun böyle olmadığını ispatlamak için Kayserililerin alışveriş yaptığı bir hayvan pazarına gider. Topal bir eşeği methede ede sağlam eşek fiyatına satar. Kayserili aldığı eşeğe binip giderken bir de bakar ki eşek topallıyor. Bunun üzerine Kayserili kendi kendisine şöyle der:

- Bir de sahte para vermeseydim, az kalsın Yahudi beni kandıracaktı!"

Bu tür fıkralarda Kayserililerin kuru bir övünmelerinden daha çok Türk halkının bir üstünlük iddiası, bir başkaldırısı belirgindir. Fıkralarda geçen Yahudi tipi aslında gerçek Yahudilerle sınırlı olmayıp halkı aldatarak zengin olanları, sömürenleri simgeler. "Yahudi" tipi karşısına "Kayserili" tipi Türk halkı, aslında halkı aldatmayı, sömürmeyi düşünen herkesi uyararak, halkı küçük gören, aşağılayan kişilerin de halkın zekâsı karşısında gülünç duruma düşecekleri mesajını verir. Bu mesajın dinleyende gülme hissi uyandırması, mesajın mizahi bir üslupla verilmesinden kaynaklanır.

Bergson için gülme, "toplum tarafından toplum dışı bireye verilen düzeltici cezadır. Gülmede her zaman, açıkça ifade edilmeyen, komşumuzu aşağılama ve bunun sonucunda da onu düzeltme amacını görürüz" (Koestler 1997: 40). Kayseri ile Adana komşu iki şehir olduğu için aşağıdaki fıkrada da böyle bir düzeltme amacı olduğu görülür[4]:

"Kayserili tüccar Adana'ya giderek alışveriş yapar. Sattıkları aldıklarını karşılamayınca Adanalı tüccar Kayseriliye hava atar ve zenginliğiyle övünür. Buna bozulan Kayserili alışverişin sonunda:

- Kalan borcumu da Erciyes'in karı eriyince öderim Ağa, der.

Yaz gelince alacaklısının yanına varan Adanalı, Kayserilinin Erciyes'teki karı göstermesi üzerine alacağını alamaz. Aradan üç yaz gelip geçer. Bütün karlar erise de Erciyes'in karı eksik olmaz. Ağa çaresizce Adana'ya dönmek üzereyken, ayakkabı boyacısı bir çocuk derdini sorar. Ağa durumu anlatır. Çocuk:

- Ben senin alacağını kurtarırım kurtarmasına da yarısını isterim, der.

Adanalı düşünür, düşünür, düşünür… "Alacağımın ne kadarını kurtarsam kârdır, tamam öyle olsun" der:

- Söyle bakalım nasıl kurtaracaksın paramı?

- Ağam Erciyes'in karı tam erimez, biri erirken öteki yağar. Alacağına diyeceksin ki "Geçen yılın karı eriyip altına aktı. Bu görünen bu yılın karı!"

---

4 Çukurova halk kültüründe mizah konusunda bilgi için bk. Artun 2013.

Adanalı, boyacı çocuğu da yanına alarak Kayserilinin yanına varır ve çocuğun sözlerini aktarır. Bunun üzerine Kayserili tüccar gülerek:

- Ağam, zenginliğinle övünüyorsun fakat Kayserili küçük bir çocuk kadar bile kafan çalışmıyor. Borcumu ödeyemediğimden değil, sana bir ders vermek istediğimden böyle yaptım. Şimdi borcumu ödüyorum faka*t bir daha hiçbir Kayseriliye hava atma e mi, der."*

Aynı fıkranın bir çeşitlenmesi de Kayserili bir Yahudi'ye borçlanır. Yahudi alacağını alamaz, kara kara düşünmeye başlar. Kayserili bir çocuk derdini sorar ve kendisine ondalık verirse parasını kurtaracağını söyler. Çocuğun şartını kabul eden Yahudi ondalığı peşin verir ve karşılığında şu aklı alır:

- Geçen yılın karı eriyip altına aktı, görünen kar bu yıl yağdı, diyeceksin!

Çeşitlenmeleri verilen bu fıkrada, uyanık geçinen tüccar (Adanalı, Yahudi vs.) aşağılanarak, yanlış tutum ve davranışları düzeltilmek istenir. Buradaki ceza da bir "düzeltici ceza"dır. Zaten kendisini başkalarından akıllı ve zeki sanan kişileri toplum gülerek cezalandırma yoluna gider. İstanbullu tezgâhtarın kendisini aldatmak istemesi üzerine Kayserilinin uyanık geçinen tezgâhtara dönerek şapkanın deliklerini sorması da bir gülerek cezalandırma biçimidir:

*"Bundan 50-60 yıl kadar önce, Kayserili, İstanbul'dan kendisine bir şapka almak ister. Beğendiği şapkayı başına geçirerek aynaya baktıktan sonra almaya karar verir. Tezgâhtara şapkanın kaç lira oldu*ğunu sorar. Tezgâhtar Kayserili*yi süzerek şapkayı beğendiğini anlar ve "beş lira" diye cevap verir. En iyi şapkanın iki lira olduğu bir dönemde tezgâhtarın beş lira istemesi üzerine Kayserili şapkayı eline alarak evirip çevirir ve:*

- Bunun delikleri nerede, diye sorar. Tezgâhtar şaşırır:

- Yeni şapkanın delikleri olur mu hemşerim, der.

Kayserili, uyanık tezgâhtara cevabı yapıştırır:

- Bu şapkaya beş lira verecek eşeğin kulakları nereden çıkacak efendi?"

Üstünlük kuramına göre bu fıkraların bir cezalandırma görevi vardır. Kayserilinin şahsında Anadolu insanını cahil görenlere, küçümseyenlere karşı Kayserili tipi öyle cevaplar verir ki, bu düşüncede olanlarla alay eder, onları küçük düşürür ve cezalandırır.

"Okumam yazmam yok ama Kayseriliyim!" diyen Kayserilinin hedefinde bilim adamları da vardır. Bu fıkralardan bir şöyledir:

"Profesör olabilmek için kitap hazırlayan bir doçent Kayseri'de de araştırma yapacaktır. Yola çıkan doçent Boğazköprü'ye geldiğinde bir çobana rastlar. İstanbul'dan geldiğini ve hayvanlar üzerine bir araştırma yapacağını

söyler. Üç senedir yaptığı a*raştırmasının kitap olarak yayımlanacağını, okuyan herkesin bilgileneceğini, kendisinin de profesör olacağını anlatır. Doçentin havalı havalı konuşması üzerine Kayserili; "Hayvanların neyini araştırıyon ki?" diye sorar. Doçent cevap verir:*

- Hangi hayvanlar yavrular, hangi hayvanlar yumurtlar? Bunları araştırıyorum.

Kayserili şaşırır:

- Bunca senedir sen bunu mu araştırıyon yani?

- Evet, benim profesör olmam bu araştırmaya bağlı, der Doçent. Kayserili çoban gülümser:

- Bunu Kayseri'den kime sorsanız herkes bilir, der: "Kulağı içinde olanlar yumurtlar, dışında olanlar ise yavrular."

Doçent bu cevaba bozulur fakat belli etmez, konuyu değiştirir:

- Yolda beni uyardılar. Kayserililer seni kandırmasın, dediler. Çok zeki olduğunuzu duydum fakat bir üniversite hocasını da kandırabilir misiniz yani?

Çoban *gülerek cevap verir:*

- Sana hayvanlarla ilgili bir soru soracağım. Cevabını bilemezsen bana yüz lira vereceksin. Ben bir çobanım, sense kocaman profesör olacaksın. Sen de bana bir soru soracaksın, eğer ben bilmezsem sana on lira vereceğim. Tamam mı?

Doçent kendisinden emin bir şekilde teklifi kabul eder. Çoban sorusunu sorar:

- Dünyada üç gözlü bir hayvan adı söyle bakalım!

Doçent düşünür, taşınır ve "Bilemedim!" der. Çoban yüz lirasını alır. Soru sırası doçenttedir. Yeni bir bilgi öğrenme beklentisiyle heyecanlanan doçent aynı soruyu çobana sorar. Cevabı da sabırsızlıkla bekler. Bunun üzerine biraz düşünen çoban:

- Ben de bilemedim. Al şu on liranı, der. Hoca bir elindeki on liraya, bir çobana, bir de çobanın elindeki doksan liraya bakar. Sessizce arabasına binerek Kayseri'ye uğramadan İstanbul'a döner."

Üstünlük kuramı kapsamına giren fıkralarda haksızlığa karşı bir savunma, haksızlık yapanları zekice cezalandırma söz konusudur. Bu tür fıkralarda, Kayserilileri küçük gören, onlara hakaret eden kimselerden bir öç alma isteği olduğu belirgin şekilde görülür. Söz gelimi şu fıkra da Kayserililerin eşek

etinden pastırma yaptıklarını söyleyenlere karşı bir savunma ve onlardan öç alma niteliğindedir:

"Alışveriş için Kayseri'ye gelen Adanalı biri Kayseriliye takılır:

- Kayseri'de eşekleri kesip etinden pastırma yapıyorlarmış, doğru mu?

Kayserili bu söze çok sinirlenir fakat belli etmez ve gülümseyerek cevap verir:

- Korkma, korkma; sana bir şey yapmazlar!"

Kayserilinin altta kalmayışı ve hazırcevaplığı ile üstün gelişi pek çok fıkrada görülür:

"Adanalının biri Kayseri'de, bir pastırmacı esnafla tanışır:

- Pastırmanızın bir tadına bakacaktım ama pastırmayı eşek etinden yapıyormuşsunuz, doğru mu, der. Kayserili cevap verir:

*- Doğru söylüyorsun fakat sana zarar vermez. Sen zaten alışıksındır ç*ünkü eşekleri Adana'dan getiriyoruz."

Kayseriliyi kandırmaya çalışanlara onlar misliyle cevap vererek rahatlar. Bu tür fıkralardan biri de şöyledir:

"Adana'daki eşekleri kesip etlerini Kayserililere satıyoruz, fark etmiyorlar bile!" diyen Adanalıya karşı Kayserili gülerek cevap verir:

- Aldığımız etleri pastırma yapıp dört misline size satıyoruz, der."

Öfkesi, korkusu ve acısı derinleşen insanlar ve topluluklar, bu duyguları yaşatanları gülerek cezalandırır ve onlardan gülme yoluyla öç alır. Şu fıkrada da hakarete uğrayan Kayserilinin hakaret eden kimseden zekice öç alması ve gerilen sinirlerinin gülerek gevşemesi söz konusudur:

"Trende Kayserili bir gencin yanına oturan bir yolcu, gencin Kayserili olduğunu öğrenince takılır:

- Ben Kayseri'ye ilk defa gidiyorum, oraların yabancısıyım. Kayseri'de çok eşek varmış, doğru mu?

Kayserili cevabı yapıştırır:

- Doğru olmasına doğru fakat onların hiçbiri yerli değildir, hepsi de yabancı."

Görüldüğü gibi Kayserililer, suçlamalar karşısından kendilerini savunan fıkralar da üretmişlerdir. Diğer Kayseri fıkraları başka şehirliler tarafından da

yaygın olarak anlatıldığı hâlde, Kayserililerin suçlanmasına cevap niteliğindeki fıkralar daha çok Kayserililerce anlatılmaktadır.

Sultan Selim Camisi yapılırken boyacılar Kayseri'den getirilir. Sultan Selim "caminin eşiklerini güzel boyayın!" diye boyacılara emreder. Kayserili boyacı ustaları gerçekten de eşikleri güzel boyadıkları için adları "eşik boyacısı" olarak kalır. Kayserilileri kıskanan başka ustalar "eşik boyacısı" yerine "eşek boyacısı" diyerek alay ettikleri için adları zamanla "eşek boyacısı" olarak anılmaya başlar. Kayserililere göre, bazı fıkralarda Kayserililerin boyacı, özellikle de eşek boyacısı olarak anılması ve bu alaylı yaklaşımlar karşısında Kayserililerin verdikleri zekice cevaplarla üstün gelmesi de buna dayanır.

"Kayserili bir çocuk İstanbul'da ayakkabı boyacılığı yapmaktadır. Ayakkabısını boyatan birisi onun Kayserili olduğunu öğrenince takılır:

- Kayseri'de eşeği boyayıp satarlarmış öyle mi? Eşeği nasıl boyadığınızı bana bir anlatsana!

Çocuk elindeki fırçayı adamın paçalarına sürerek cevap verir:

- İşte böyle boyarız!"

Kayserililerle alay eden İstanbullu karşısında son gülen boyacı çocuktur. "Son gülen iyi güler!" anlayışını da sergileyen bu fıkrada, gülmenin bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının bir ifadesi olduğu (Morreall 1997: 8) fikri belirgindir. Şu fıkrada da benzer bir öç alma duygusu hâkimdir:

"Adamın biri Kayseriliye sorar:

- Bir eşeği boyamak için kaç kilo boya gerek?

Kayserili karşısındakini baştan ayağa süzerek şöyle cevap verir:

- Senin boydaki bir eşek için iki kilo yeter!"

"Nerelisin?" diyenlere karşı: "Övünmek gibi olmasın ama Kayseriliyim!" diye cevap veren bir Kayserilinin karşısında övünmeye kalkan kimselere karşı anlatılan fıkralarda da "üstünlük" duygusu öne çıkar. Şu fıkra bu duruma güzel bir örnektir:

"Tokatlı bir tüccar, ballandıra ballandıra Tokat'ın kazanlarını anlatmaya başlar:

- Tokat'ta öyle büyük kazanlar yapılır ki, kazanın içine üç usta girer, birinin çekiç sesini öteki duymaz.

Tokatlının övünmesi karşısında Kayserili:

- Öyledir hemşerim, öyledir. Kayseri'de de Talasaltı denilen yerin kabakları çok meşhur. Allah seni inandırsın, orada öyle kabaklar yetişir ki kabakların büyüklüğünden Ali Dağı görünmez olur.

Tokatlı, "yok canım, o kadar da değildir!" diyecek olur. Kayserili sözü yapıştırır:

- Tokatlılar o kadar büyük kazanları niçin yapıyor? Elbette bizim kabakları pişirmek için. Yoksa bu kadar büyük kabaklar her kazanda pişer mi?"

Benzer bir fıkra da Kayserili ve Adanalı arasında geçer:

"Adanalı bir çiftçi Kayserili çiftçiye karşı övünür:

- Sabah güneş doğmadan arabaya biniyoruz; çiftliğin bir ucundan öbür ucuna varamadan akşam oluyor. Kayserili altta kalır mı?

- Vah, vah, vah! Bizim de öyle bozuk bir arabamız vardı, geçen sene satıp yeni modelini aldık!"

Tokatlı ve Adanalı, bu fıkralarda, Kayserili karşısında övündüğü için kendisine verilen gülme cezasına razı olur.

Önceki zayıflıklarından kurtulan insan zafer duygusuna kapılır ve gülerek kendini kutlar. Bu durumu "ani zafer duygusu" olarak adlandıran Thomas Hobbes'un bu görüşü Morreall tarafından geliştirilir ve "gülme, bir kendi kendini kutlamadır; her şeye karşı olan bütün bu savaşımda, kendimizi bir başkasından ya da daha önceki durumumuzdan daha iyi görme duygusu üzerinde yükselmektedir." biçiminde ifade edilir (1997: 10-11). Buna en güzel örneklerden bir de şu fıkradır:

*"Zengin olmak için Amerika'ya giden Temel ile Kayserili her yıl aynı tarihte buluşmaya karar verir. Bir yıl sonraki buluşmaya modeli geçmiş bir araçla gelen Kayserili, Temel'i bekler. Kayserilinin yan*ına yanaşan limuzinden ş*oför inerek kapıyı açtığında, içinden Temel çıkar. Yalnızca arabasıyla değil smokiniyle de Temel göz kamaştırmaktadır. Hoşbeşten sonra Kayserili Temel'i tebrik ederek:*

- Gözünün yağını yediğim, nasıl ettin de bu kadar zengin oldun, diye sorar. Temel ballandıra ballandıra anlatır:

- Pir makine yaptum. İçine bir dolar atayisun, elini koyayisun tansiyonini ölçeyu.

Yeyip içip söyleştikten sonra ayrılırlar. Aradan bir yıl geçtikten sonra buluşma yerine önce Temel gelir. Yine limuzinle gelmiştir. Kayserili gecikince Temel endişelenir ve "Kayserilinin arabası mı bozuldu acaba?" diye düşünür.

Bu sırada bir helikopter iner ve içinden çıkanın Kayserili olduğunu görünce Temel şaşırır ve nasıl zengin olduğunu sorar. Kayserili cevap verir:

- Senin makineyi geliştirdim. Bir dolar atıp elini uzatınca tansiyonunu ölçüyor. Fakat on dolar daha atmazsan elin makinenin içinde kalıyor."

Bu fıkrada, çok zeki oluşları sebebiyle, Kayserililerle Karadenizliler karşılaştırılır. Kayserililer tarafından anlatılan fıkralarda Karadenizlilerin zeki oldukları vurgulanmakta fakat Kayserililerin onları da geçtikleri ileri sürülerek bir üstünlük duyguna kapılma söz konusu edilmektedir.

Üstünlük duygusunda sınır tanımama sonucu bazı fıkralarda Kayserilinin kurnazlığı Şeytan ile bile mukayese edilir. Bir örnek:

"İnsan kılığına girerek dolaşan Şeytan iki kişinin konuşmasını duyar. Biri "Kayserililer Şeytan gibi zekâya sahip" derken, öteki itiraz etmektedir:

- Öyle deme, Şeytan'a pabucunu ters giydirir Kayserililer!

Konuşmadan etkilenen Şeytan, "Ben mi kurnazım, Kayserili mi göreceğiz bakalım!" diye düşünerek gözüne kestirdiği bir Kayseriliye ortaklık teklif eder. Büyük bir araziye pancar ekerler. Pancar yeşerip yaprakları büyümeye başlayınca Şeytan pazarlık eder:

- Toprağın üstündekiler benim, altındakiler senin!

Kayserili kabul eder, yeşil yapraklar büyüdükçe Şeytan'ın sevinci de büyür. Günü gelince mahsul kaldırılır. Kayserili pancarı satıp çok para kazanırken Şeytan'ın yaprakları kuruyup gazel olur. Kandırmaya çalışırken kandırılan Şeytan:

- Bu sene ekeceğimiz ürünün üstü senin, altı benim olacak, der. Kayserili:

- Tamam, yalnız bu yıl buğday ekeceğiz, der. Anlaşırlar. Hasat zamanı buğday başaklarını Kayserili alırken sapları da Şeytan'a kalır. Yine kaybeden Şeytan pes ederek kimliğini açıklar:

- Dedikleri doğruymuş, sen Şeytan'dan da kurnazsın be Kayserili!"

Kayserili ile Şeytan'ın mukayese edildiği bu fıkra, Albert Rapp'ın gülme ile ilgili olarak söylediği "Bir eski zaman ormanında geçen düellonun zafer kükremesi" tanımlamasına uygun düşer. Gülmenin ilkel bir davranıştan kaynaklandığını savunan Albert Rapp, böyle bir zaferin sese dönüşmesinin dillerin oluşumundan önce olması gerektiğini ileri sürer (Morreall 1997: 13, Türkmen 2002: 369, Şahin 2010: 259).

Üstünlük kuramına göre insan kendisini başkalarıyla karşılaştırdığında onların kusurlarını fark ederek kendini üstün görür. Kendi kendisinin kusurlarını görerek gülen insanlar da önceki durumlarını fark ettikleri için kendilerini önceki hallerinden daha üstün görmeye başlar. Mizahta üstünlük kuramı taraftarlarına göre insanda gülen benlikten başka bir benlik daha vardır ve insan bu benliğine güler (Türkmen 1999: 24).

Kayseri fıkralarına göre genellikle bir Kayserili ancak başka bir Kayseriliden üstün değildir. Öyle ki ticarette başarılı olamayan Kayserilinin bu başarısızlığı başka bir Kayseriliye bağlanır. Bu tür fıkralar ise dolaylı bir övünme ve üstünlük duygusuyla oluşturulmuştur. Bu fıkralardan biri şöyledir:

"Kayserili üç çocuğunu da İstanbul'a çalışmaya yollar. Aradan üç yıl geçince çocuklarını ziyaret etmek için İstanbul'a giden Kayserili çocukların durumlarını sorar. Beyaz eşya fabrikasında çalışmaya başlayan çocuğu ve mobilya fabrikasında çalışan çocuğu çalıştığı fabrikanın sahibi olmuştur. İçten içe sevinen Kayserili üçüncü çoğunun işçi olarak çalışmaya devam etiğini öğrenince üzülür:

- Oğlum, sen niye fabrika sahibi olamadın, der. Oğlu sebebini açıklar:

- Benden önce çalışmaya başlayan işçilerden biri de Kayseriliymiş, fabrikayı o satın aldı!"

Bu fıkranın benzerlerinden birinde ise mekân Amerika'dır. Kayserilinin biri Amerika'ya gider. Gitmişken bir arkadaşını da ziyaret eder. Arkadaşına ne işle meşgul olduğunu sorar. Arkadaşı da:

- Şu gördüğün fabrikanın genel müdürüyüm, der. Ziyarete giden Kayserili:

- Ayıp kardeşim, ayıp! Bu kadar yıldır Amerika'dasın da fabrikanın sahibi olamadın mı daha, diye ayıplar. Arkadaşı cevap verir:

- Çok haklısın kardeşim fakat fabrikanın sahibi de Kayserili!

Bir Kayserilinin kurnazlığına ancak başka bir Kayserilinin kurnazlıkla karşılık verebileceğini vurgulayan fıkralardan biri de şöyledir:

"Kayserili hastalanınca doktora gider. Tabelada yazdığına göre ilk muayene ücreti yüz lira, kontrolü ise elli liradır. Kayserili kurnazlık yaparak doktora elli lira verir:

- Doktor, ben yine geldim; bir muayene et de kullanacağım ilaçları yazıver, der. Doktor da Kayserili olduğu için daha kurnaz çıkar:

- Eski ilaçlarını kullanmaya devam et, der."

Kayseri fıkralarında genellikle Kayserililer üstün görülür fakat bazı fıkralarda ise Kayserililerle alay etme söz konusudur. Kayserilileri cahil göstererek onlarla alay etme şu fıkrada çok belirgindir:

"Kayserili kadın, İstanbul'da yaşayan oğlunu ziyaret etmeye giderken, çeşitli yiyecek ve hediyeler de götürür. Oğlu gündüz işe gidince komşuları ziyaret eden kadın getirdiği yiyeceklerden bir kısmını komşu kadına hediye eder. Komşu kadın da buna karşılık teşekkür eder. Kayserili o zamana kadar "teşekkür" kelimesini duymadığı için sessiz kalır ve akşam oğluna sorar:

- Komşu bana 'teşekkür ederim' dedi, ne demek istedi?

- Sana çok kötü bir söz söylemiş ana, diye cevap verir oğlu. Sabaha kadar gözüne uyku girmeyen kadın, sabahın köründe komşusunun kapısını çalar. Komşu kapıyı açınca Kayserili kadın kızgın kızgın bakarak:

- Teşekkürüne teşekkür ederim. Teşekkürüne teşekkür ederim, der!"

Bu fıkra Kayserili olmayan biri tarafından anlatılırken başka bir anlam kazanmakla birlikte Kayserili biri tarafından anlatıldığında, eskiden teşekkür kelimesinin anlamını bilmeyen Kayserili ile şimdiki Kayserililer karşılaştırılır. Çünkü Hobbes'a göre, "gülme tutkusu, başkalarının zayıflığıyla ya da geçmişteki kendi zayıflığımızla yapılan karşılaştırma sonucu kendimizdeki bir üstünlüğün birden anlaşılmasından doğan ani bir zafer duygusundan başka bir şey değildir" (Koestler 1997: 40).

SONUÇ

Örnekleme yoluyla yapılan bu incelemeden de anlaşıldığı gibi, Kayseri fıkralarının çoğunda gülmenin asıl sebebi Kayserilinin içinde bulunduğu duruma üstünlük sağlamasıdır. Kayserili kendisine karşı sergilenen olumsuz tavırlar ve haksız eleştirilere verdiği cevaplarla üstün duruma gelir. İnsanları güldüren sebepler çok boyutlu olabileceği için, bu fıkralardaki gülme sebeplerinin açıklanmasında üstünlük kuramının da tek başına yeterliliği tartışmaya açıktır. Bu tür fıkraların yorumlanmasında üstünlük kuramının uygulanabilirliği belirgin olarak görülmekle birlikte, üstünlük kuramıyla yorumlanan fıkralardaki gülme sebepleri arasında uyumsuzluk ve rahatlama da yer alabilir. Bu durumda da aynı fıkralardaki gülme sebepleri başka kuramlarla da yorumlanabilir.

Endişe ve korkularla gerilen insan rakibinin zayıflıklarını görerek rahatlar ve üstünlük duygusuna kapılır. Üstün olduğuna inanma, kendini kusursuz/ mükemmel olarak görmeye değil, üstünlük iddiasındaki rakibini kusurlu/ zayıf olarak görmeye dayanır. Aşağılanan, alay edilen, zulme uğrayan, hor görülen insan, kötü davranan insanların -ne kadar güçlü görünürse görünsün-

zayıf olduklarını düşünür. Gülme insanı zayıflıktan arındırarak üstün kılar. Bu yönüyle mizah, fiziki nizahı önleyen bir izah tarzıdır.

Mizahta üstünlük kuramının temel ilkeleri doğrultusunda yorumlanan gülme sebepleri daha çok Kayserililerin ticari zekâsıyla ilgilidir. Fıkralardaki "Kayserili" tipi zaman zaman çevre şehirlere karşı gerçekten Kayserili olanları temsil ederken kimi zaman orta Anadolu'yu hatta bütün Anadolu'yu, zaman zaman da bütün Türk milletini temsil eder. Adanalı, Karadenizli, Diyarbakırlı tipleriyle birlikte yer aldığı fıkralarda gerçek Kayseriliyi temsil ederken İstanbullu karşısında Anadolu'yu temsil eder. Bu fıkralarda daha çok alıcı (müşteri) ile satıcı (tüccar) ilişkisindeki hileli alışverişlerin eleştirilmesi ve cezalandırılması söz konusudur. Kayserili, Anadolu insanını küçümseyen büyük şehirlerdeki tüccarlar karşısında, onların beklemediği bir cevap verir ve şaşkına çevirir.

Türk milletini ticarette yanıltmaya/aldatmaya çalışan hileci tüccarlar Kayseri fıkralarında genellikle "Yahudi" veya "Ermeni" tipleriyle temsil edilir ve bu tipler karşısında üstün tutulan "Kayserili" tipi aracılığıyla cezalandırılır. "Yakınma yekin!" anlayışında olan Kayserili tüccarlar, zamanla kendilerine yapılan hileleri anlar ve tedbirli davranarak bunlarla boy ölçüşebilecek seviyeye geldiklerini hatta onları geçtiklerini görerek rahatlar. Yahudilerin de komik duruma düşmeleri Kayserili tüccarların cesaretini geliştirmiş, bu fıkralar Kayserililerin korku ve endişelerini mizahla yok etmiştir. Bu fıkralar aslında Osmanlı'nın son yıllarında savaşlar sebebiyle yoksul düşen, sömürülen, aşağılanan Anadolu insanının Cumhuriyet yıllarında ekonomik güç kazanarak rahatlayışının söze dökülmüş biçimidir sanki. Yokluk ve yoksulluk dönemlerinin acısını çıkarmak isteyen Türk halkı, bu fıkralarla talihsizlik zincirini parçalar ve yeni nesilleri de ticarette başarılı olmaları için güdüler. Fıkralarda "Yahudi", "Ermeni", "Amerikalı" tüccar tipleri eleştirilirken/yerilirken Türk halkının ticaretteki başarısı Kayserili tipine yüklenir ve bu tip bütün Türklerin ticaretteki simgesi hâline gelir. Yahudilerin ticaretteki başarısı sebebiyle, Kayserili de daha çok Yahudi'den üstün olduğunu vurgular. Ticarette rakipsiz olduğu düşünülen Yahudilerin Kayserili karşısında zayıf kalması, dinleyicileri de rahatlatır, sağaltır. Fıkralardaki Kayserili tipiyle özdeşleşen dinleyiciler gülmeye başlar. Muhtemelen Kayseri'de Ermeni ve Rum tüccarlarla, İstanbul'da da daha çok Yahudi tüccarlarla rekabet etmeye çalışan Kayserili tüccarlar eskiden hor görülmüş ve aldatılmıştır.

Kayseri fıkralarında görülen "durum komiklikleri" toplumda görülen rekabet ve çatışmalardan beslenir. Bu fıkraların sonunda Kayserili mutlaka kazanmakta, kazanamadığı durumda ise rakibinin de Kayserili olduğu vurgulan-

maktadır. Kayseri fıkralarında günlük hayatla ilişkili meseleler de işlenmekte, böylelikle toplum düzenini sağlamaya dönük iletiler de verilmektedir.

Kaynaklar

ARTUN, Erman (2013), Çukurova Halk Kültüründe Mizah, Karahan Kitabevi Yayınları, Adana.

BAUDELAİRE, Charles (1997), *Gülmenin Özü*, çev.: İrfan YALÇIN, İris Yayınları, İstanbul.

BAYRAKTAR, Zülfikar (2012), "Nasreddin Hoca ve Timur Konulu Fıkraların Gülmede Üstünlük Kuramı Açısından Değerlendirilmesi", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi,* S 1/1, s. 265-274.

BERGSON, Henri (1996), *Gülme / Komiğin Anlamı Üzerine Deneme, ç*ev.: Yaşar AVUNÇ, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ÇETİN, İsmet (1997), "Manzum Nasreddin Hoca Fıkraları", *Uluslararası Nasreddin Hoca Bilgi Şöleni Bildirileri (*İzmir *24-26 Aralık 1996)*, AKM Yayınları, Ankara, s. 115-122.

DURBİLMEZ, Bayram (2013), "Gelenekli Türk Tiyatrosunda Mahallî Bir Tip: Kayserili" *Prof. Dr. Saim Sakaoğlu'na Armağan,* haz. Metin ERGUN, Türk Kültürü Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Ankara, s. 119-129.

DURBİLMEZ, Bayram (2016), *Türk Gülmece Kültürü: Kayseri Fıkralarından Örneklerle,* Yayımlanacak.

EKER, Gülün Öğüt (2003), "Fıkralar", *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Tarihi,* C III, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, AKM Yayınları, Ankara, s. 63-130.

GÖKŞEN, Cengiz (2002), *Temel Fıkraları Üzerine Bir Araştırma,* Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Konya.

KOÇYİĞİT, Erhan (2005), *Şurda Var Şurda Yok,* Laçin Yayınları, Ankara.

KOESTLER, Arthur (1997), *Mizah Yaratma Eylemi, ç*ev.: Sevinç ve Özcan KABAKÇIOĞLU, İris Yayınları, İstanbul.

MORREALL, John (1997) *Gülmeyi Ciddiye Almak,* çev.: Kubilay AYSEVENER ve Şenay SOYER, İris Yayınları, İstanbul.

ŞAHİN, Halil İbrahim (2010), "Bektaşi Fıkraları ve Gülme Teorileri", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi,* S 55, s. 255-268.

TÜRKMEN, Fikret (1996), "Mizahta Üstünlük Teorisi ve Nasrettin Hoca Fıkraları", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Nasreddin Hoca Seksiyon Bildirileri,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 263-270.

TÜRKMEN, Fikret (1997), "Günümüzde Mizah Teorileri ve Nasreddin Hoca Fıkraları", *Türk Yurdu,* 114, Şubat 1997, s. 21-24.

TÜRKMEN, Fikret (1999), *Nasreddin Hoca Latifelerinin Şerhi (Burhaniye Tercümesi), İlaveli* 2. Baskı, Akademi Kitabevi, İzmir.

TÜRKMEN, Fikret (2002), "Gülme Teorileri ve Bursa Yöresi Yörük Fıkralarının Analizi", *Bursa Halk Kültürü I. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu (4-6 Nisan 2002) Bildiri Kitabı,* C 2, Bursa, s. 367-375.

YAZICI, Hikmet (2013), "Bektaşi Fıkralarının Mizah Anlayışı ve İşlevi Bağlamında Bireysel ve Toplumsal Ruh Sağlığı", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi,* S 65, s. 281-298.

YEDEKÇİOĞLU, Kazım (1990), *Övünmek Gibi Olmasın Ama Kayseriliyim,* Beğendik Kültür Hizmeti, Kayseri.

YILDIRIM, Dursun (1998), *Türk Bitiği,* Akçağ Yayınları, Ankara.

NASREDDİN HOCA'NIN ELEKTRONİK KÜLTÜR ORTAMINDA BİR ELEŞTİRMEN OLARAK YENİDEN YARATILMASI

Berk YILMAZ[*]

Giriş

Nasreddin Hoca'nın Karikatürde Sorgu Mekanizması Olarak Yeniden Yaratılması

Türk insanının dünyaya bakış açısını, ince zekâsının süzgecinden geçen mizah gücünü en güzel şekilde bizlere sunan Nasreddin Hoca fıkralarının yapılarına bakıldığında aslında bu metinlerin bizlere geleneksel Türk tiyatrosundan pek çok kesitler sunduğunu görebiliriz. Olaylar çerçevesinde bizlere karşı tipler sunan ve komiği oluşturacak altyapıyı hazırlayan bu tipler aslında birer Karagöz, Kavuklu, İbiş'tir. Nasreddin Hoca ise bu tipler karşısında bize cübbesi, kavuğu, bilgeliği, hazırcevaplığıyla bir eleştirmen edasıyla göz kırpar. Bu durum karikatüristlerimizin de ilgisini çekmiş olacaktır ki çizimlerinde geleneksel unsurlar büyük yer tutmaktadır. Özellikle 1870'de *Diyojen*'le başlayan politik mizah 1912'den sonra *Akbaba* ve *Gırgır*'la değişime uğramıştır.

> *"Gırgır'la birlikte artık eskisi gibi değişik dünya görüşlerine, politik eğilimlere dayanan bir karikatür anlayışı yerine, geleneksel meddahlık, tuluat anlayışına daha çok dönük, daha popüler, içeriksel tarafı bir ölçüde boşalmış bir karikatür anlayışı ortaya çıktı. Mizah için mizah yapıldı. Aklına gelen çok hoş bir espri gayet kıyıcı ve sivri bir espriyi çok özgürce, bunun nereye gideceğine fazla aldırış etmeden, çizilir duruma geldi. Karikatür bir bakıma politik içeriğini, dünya görüsü düzeyindeki içeriğini terk edip, yerelliğe sonuna kadar açıldı."* (Arık 1998: 48)

Yerelliğin bu derece önemli oluşunda Nasreddin Hoca gibi toplumun Selçuklu döneminden beri kabul gören bir üstün şahsiyet olmasının rolü çok büyüktür. Nitekim Abidin Dino, Nasreddin Hoca hikâyeleri için söyle diyor:

[*] Araştırma Görevlisi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / berkyilmaz@ktu.edu.trEdebiyatı Bölümü / berkyilmaz@ktu.edu.tr

> *"Nasreddin Hoca hiçbir şey çizmiş değil elbet, fakat her hikâyesinde mutlaka güldürücü bir eylem vardır. Hani neredeyse bir çizgi… Teker teker bütün hikâyelerini dinlerken örneğin Nasreddin Hoca'nın gölü karıştırması gözümüzün önüne geliyor. "Ye kürküm ye hikâyesi" Yani kürkünü bir davette kaşıkla beslemesi. Ya da cübbesinin merdivenlerden aşağıya düşmesi... Her bir hikâyesinde mutlaka ve mutlaka güldürücü bir eylem var… Hikâyelerini dinlerken gözümüzün önüne çizgiler geliyor neredeyse. Onun bir hikâyesini dinlediğim vakit mutlaka görüyorum anlatılanı. Nasreddin Hoca'nın görüş açısı oldum olası karikatürcülerimizi etkilemiştir. Öncümüz Nasreddin Hoca, çizgilerimizin piri odur."* (Demirel 1983: 73)

Fıkralar günümüzde halk arasında her ne kadar gülme, hoşça vakit geçirme işlevini üstlenmiş gibi gözükse de yelpazemizi genişlettiğimizde görürüz ki aslında birer tarihî belge niteliği taşırlar. Her metin ister sözlü olsun ister yazılı, belli bir olaylar çerçevesi içerisinde, tarihe ve zamana bağlı oluşmuştur. Bugün belki bu metinlerin ilk yaratıcısını aramak ümitsizce bir çaba olabilir, zaten günümüzde sözlü metnin yaratıcısının kim olduğundan ziyade geçirmiş olduğu dönüşümlerle toplumda hangi fonksiyonları yerine getirdiği önemlidir. Türk mizahının temel taşlarından biri olan Nasreddin Hoca fıkraları da tarihî perspektif içerisinde bakıldığında belli koşullar altında yaratılmış metinlerdir. Hatta bu metinleri yapısal olarak incelediğimizde fıkraların yaşanılan devrin sosyal bir eleştirisi olduklarını görürüz. Fıkralarda kelimelerin seçimi, çevrenin tasviri, olayların gelişimi, diyaloglar vb. unsurlar devrin sosyolojik, psikolojik bir analizini yapmada araç görevi görürler. Hepsi bir araya gelmezse metin oluşamaz, yine metinden hiçbir öge atılamaz zira metnin ahengi, yapısı ve tüm dengesi bozulur.

Dursun Yıldırım'dan hareketle fıkralar; gerçek hayat ile ilgili olan olayları, her türlü düşüncesel ve beşeri kusurları, hayatın içindeki çarpıklıkları, komik ögesini yaratacak durumları çok güçlü bir gözlem, idrak sonucu dile getirme, bir tenkit, bir kontrol mekanizması, toplumsal ve yönetimsel baskıdan kurtulma ve eğlenme aracıdır. Yapı olarak bir tez ve bir antitezin çatışmasının tek perdelik bir gösterisi olan fıkralarda dramatik yapıyı tipler oluşturur. (Yıldırım 1999: 7-9) Bu tipler arasında Nasreddin Hoca toplumun her kesimini temsil yeteneği kazanmış bir otorite, dominant karakter olarak öne çıkar. Nasreddin Hoca Türk halkının kültürel belleğinde yer alan sembol bir karakter olarak halk felsefesini, eleştirel düşünceyi yüzyıllar boyu zirvede taşır. O, tarih boyunca her dönemde halka hocalık yapmaktadır. Hoşgörü çerçevesinde bina ettiği eleştirel düşünce sistemi Antik Yunan'daki felsefe sohbetlerinden bu yönleriyle çok daha rafine bir hâldedir. (Özdemir 2010: 28)

Hassan Khan'ın "Mitlerin Çağdaş Biçimde Yeniden Tahsis Edilmesi" adlı yazısından yola çıkarak tarihsel metinlerin yeniden yaratılmaları konusunda

şunu söyleyebiliriz ki çağdaşlaşmayla birlikte toplum içinde millî sınırların da ötesine ulaşacak olan gelenekler, belli bir zümre tarafından bir silah olarak kullanılmıştır. Başlıca kitle iletişim araçları olan yazılı basın, radyo, televizyon, internette kullanılan bu silahlar insanları belli bir doğrultuya doğru yönlendirmiştir. Silah sözcüğünü kullanmadaki kastımız olumsuz değildir, aksine mizahi ögelerin birer silah olarak kullanıldığı herkes tarafından kabul gören bir durumdur. (Mizah eleştirisiz olamaz ve eleştiri mizahsız olamaz, silahla kastedilen budur.) Tüketim toplumu içinde sosyalleşmenin ve kimlik oluşturmanın büyük bir gücü olarak kullanılan bu millî değerler, açık bir biçimde okuyucu ve dinleyiciyi hedef almaktadır. İçinde bulunulan politik dönem itibarıyla bu ögeler birer tez veya antitez olarak değişik kanallar aracılığıyla halka sunulmuştur.

"Seçilen mitik/folklorik metinlerin bir fonksiyonu; onun (yorumlanmış) geleneğe yaslanması, bu ahlaki yaşama göre yaşaması ve hataya düşebilir kişisel hareketlerden gerçekliğin sahası içine hareketinin tahmini olan yaşamın ne olduğu ve ne olması gerektiğidir. Bu yüzden yorumlayıcının mirası ve devasa ilgisini ona giydirmesi yekpare güç olarak kaynaklık etti." (Khan 1998: 1)

Hassan Khan yazısında iki kutsal Hint metni olan Jaiminiya Brahmana'dan[1] ve Mahabharata'dan[2] yola çıkarak bu metinlerdeki kutsal "Chyavana'nın Yeniden Gençleşmesi" hikâyesinin 70'lerin sonunda Hindistan Bombay'da ortaya çıkan karikatür serisi "Sukanya"ya[3] kaynaklık etmesi ve bunun sonucunda bu serilerin o dönem Hindistan kadın dayanışmasının temel simgesi olmasını anlatır. Bunun gelenekleri millî bir şemsiye altında toplama amaçlı olduğunu ve bu serilerin devlet tarafından desteklendiğini unutmamak gerekir.

---

1 Jaiminiya Brahmana metni Brahmanlar tarafından bilinen spesifik bir metindi ve ritüellerinin bir açıklaması olarak kullanırlardı.

2 Mahabharata popüler eğlence ve tarih yazılarıydı.

3 Sukanya'nın hikâyesi kısaca şöyledir: Sharyaati krallığının yaşlı bilgesi Chyavanna meditasyon yaptığı bir sırada o kadar uzun süre kalmıştır ki vücudu karıncalar tarafından bir yuva hâlini alır. Bu durumu fark eden Sukanya yaşlı bilgeye olan aşkından dayanamaz, ona bir şey olacağını zannederek atılır ve karıncaları dağıtmaya başlar. Karınca sürüsü içinde parlak iki şey gören Sukanya bu esnada yanlışlıkla bilge Chyavanna'nın gözlerini çıkartır. Bu durum karşısında bilge çok sinirlenir ve Sharyaati krallığını lanetleyeceğini söyler. Bunun üzerine hükümdar Saryati bunu yapmaması için mücevherler, altınlar teklif ettiğinde kabul etmez. Yaptığı hatanın cezasını çekmeye hazır olan Sukanya bir fedakârlık örneği göstererek yaşlı bilgeyle evlenmeyi kabul eder. Daha sonra bir gün Sukanya'nın karşısına çıkan ve onu elde etmek isteyen Asvin ikizleri, bunu başaramayınca bedel olarak Chyavana'nın gözlerini iyileştirirler ve onu gençleştirirler. (Sukanya güzeller güzeli olmasının, yaptığı hatanın bedeli olarak yaşlı bilgeyle evlenmesine karşın çok mutludur ve de iffetli bir kadındır. Bu sebeple Hindistan'da fedakârlık ve namus timsali olarak kadınların gönlünde taht kurmuştur.)

Nasreddin Hoca fıkralarının Türk mizah tarihi süresince karikatürlere konu olduğundan yukarıda yeterince bahsedilmiştir. Karikatürlerde kullanılan Nasreddin Hoca, karikatürde de toplumsal adaletsizliklere bir başkaldırı, bir otorite, bir bilge kişidir. O olaylar karşısında halkın dile getiremediği eleştirel taraftır. Nasreddin Hoca'nın bu kişiliği en başta hayalimizde tasarladığımız imajla başlar. Bugün herkesin tasavvur ettiği Nasreddin Hoca aksakallı, cübbeli, kavuklu yaşlı bir adamdır. Tüm bunlar bize Nasreddin Hoca'nın aslında büyük bir devlet otoritesi olduğunu gösterir. Kavuk ve cübbesi vezirlerin başlıca kıyafeti, cübbesinin yeşil oluşu ise İslam'da bilimin göstergesidir. Uzun sakalı bilgeliğinin temsili, fıkralarında birçok kez kadı olarak tasviri ise tüm bu özellikleriyle devlet mekanizması olmasının yanı sıra halktan da kopmadığının bir göstergesidir. Böyle büyük bir şahsiyet halkın nazarında pekâlâ bir sadrazam olarak canlandırılabilirdi. Fakat Nasreddin Hoca'yı tarihî perspektif içinde Nasreddin Hoca yapan ve onu tüm Türki coğrafyada sevdiren şey halkıyla bir bütünlük içerisinde oluşudur. O kimi zaman pazarda eşeğini satmaya uğraşan biri, kimi zaman huzurunda bulunulan kadıdır. Bunun yanı sıra insanlarla olan hoş sohbeti, hınzırlığı, muzipliği, hazırcevaplığı sayesinde bugüne kadar yaşayabilmiş ve kültürel bellekte daimî olmuştur. İşte hayalimizde canlandırdığımız Nasreddin Hoca karakteri Türk toplumunun aslında var olan fakat üzerinde yeterince araştırma yapılmayan halk felsefesini oluşturur. Karikatür hoşça vakit geçirip eğlenme işlevinin yanı sıra toplumsal baskılardan bir kaçış, bir kurtulma işlevini de üstlenir. Bu noktada Nasreddin Hoca halkın gündelik hayatta dile getiremediği, belki de üstü kapalı olarak söylemek istediği tüm itirazların başrolünü üstlenmektedir.

Nasreddin Hoca'nın Karikatürde Sorgu Mekanizması Oluşunun Örnekler Bağlamında İncelenmesi

Mizah; özellikle de karikatür, toplumun kendisini baskı altında hissettiği zamanlarda bir rahatlama, savunma, başkaldırı, dışavurum kanalı olarak kendisine çıkış yolları oluşturur. Nasreddin Hoca da Türk kültür belleğinde oluşturduğu bilge adam modeliyle toplumun her türlü aksayan yönüne yine kendi kültürel bağlamında yanıt vermektedir. Son on yılda yayınlanan Nasreddin Hoca karikatürlerinin incelenmesi sonucu, Nasreddin Hoca'nın toplumun denetleyen yapısı aşağıda örneklerle gösterilmeye çalışılmaktadır.

Birinci karikatüre baktığımızda (ekler bölümünde) Nasreddin Hoca'yı başında kavuğu yerine dünya haritasıyla görürüz. Karikatür Nasreddin Hoca'nın toplum içindeki bilge, âlim kişiliğine gönderme yapmakta, ayrıca dünyanın her yerinde kabul gören bir karakter olduğunu bizlere kanıtlamaktadır.

İkinci karikatüre baktığımızda Güngör Kabakçıoğlu tarafından çizilen karikatürde, karikatür müzesinin kapısına vurulan kilit eleştirilmektedir. Bir

bulutun üzerine çıkan Nasreddin Hoca, İstiklal Marşı'mızın bir dizesini değiştirerek "Hangi çılgın bana kilit vuracakmış şaşarım…" demektedir. (Coşar 2010: 707–708) 1975 yılında Karikatürcüler Derneğinin girişimleri ile Tepebaşı'nda açılan Karikatür Müzesi 1980 yılında kapatılmıştır. 1989 yılında yine Derneğin girişimleri ile İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Gazanfer Ağa Medresesini onararak Karikatür ve Mizah olarak hizmete açmıştır. Karikatürde Nasreddin Hoca yerine pekâlâ bir başka kişi kullanılabilirdi. Mehmet Akif'in dizelerinden yaklaşık yedi yüzyıl önce yaşayan Nasreddin Hoca toplum içinde o kadar etkili bir karakter ki hüküm verme yetkisine sahip… Sistemi âdeta sorgulayarak karikatürün yasaklanmasının nasıl mümkün olacağını sorar. Hatta üzerinde bulunduğu bulutla birlikte göğe yükselir yani belirli otoriteler tarafından bazı şeyler yasak edilse de ne kadar sansürlense de özgürlük bir yerden kendisine çıkış yolu bulacak, çekilen bütün karanlıkların ardından kendisini hissettirecektir manası vermektedir. Bulutun hemen altındaki kuşlar Nasreddin Hoca'nın bulutla birlikte sonsuzluğa doğru uçacağının habercisidir. Karikatür, mizah ve eleştiri tarihi süreci içinde olduğu yine gibi bir aradadır. Nasreddin Hoca Türk insanının sorgulayan, eleştiren, hayata anlam katan tarafı olarak karikatürün tamamlayıcı unsuru olmuştur. Eğer onun yerinde bir başka kişi olmuş olsaydı karikatür eksik ve yarım kalacaktı çünkü Nasreddin Hoca kadar toplumun sahiplendiği bir başka mizahi şahsiyet yoktur. Nasreddin Hoca'nın bulutun üzerinde sonsuzluğa yolculuğu ilk bakışta biraz garip gelebilir fakat Khan'ın yazısında belirttiği gibi politik perspektifle yüklenen yorum yasallaşarak genel kabul görmeye başlar, gelenekselliğinden bir şey kaybetmez; aksine tüm tarihi kapsayacak bir kabul görür. Dolayısıyla Nasreddin Hoca'nın bulut üzerinde yükselişi fantastikmiş gibi gelse de toplum içinde ortak şahsiyeti temsil yeteneği kazanan tiplerin farklı zaman ve mekânlara konu olması gayet normaldir.

Üçüncü karikatürde toplum içinde herkesin bildiği eşeğe ters binmiş Nasreddin Hoca imajını görürüz. Hoca'nın eşeğe ters binmesi, aslında onun dünyadaki olumsuz her türlü şeye karşı almış olduğu protest bir tavırdır. Zaten karikatürün alt tarafında suyun yansımasında aslında eşeğin üstünde düz gittiği görülmektedir. Hoca'nın camiden çıkışta eşeğine ters binmesi üzerine dayanamayıp soran köylülere, önden gidip sırtını dönmemek için eşeğine ters bindiğini hepimiz biliriz. Zaten Hoca gibi itibarlı bir kişinin eşeğiyle birlikte arkadan gelmesi durumu söz konusu olamaz, kendisi ister yaşadığı dönem olsun ister fıkra metinlerinde olsun saygı duyulan bir kişiydi. En önemlisi kadı olarak devlet otoritesinin bir sembolüydü. Fakat o kadar naif bir kişidir ki ne köylüsüne arkasını dönebilir, ne de onların arkasından gelip devletin gücünü arka plana atar. Ayrıca hocanın eşeğe ters binmesi çok manidardır. Nasreddin Hoca hiçbir zaman at üstünde gösterilmemiştir. Bu gerçekten karanlık Orta

Çağ Avrupası'nın at üstünde gezinen aristokrat sınıfına, her zaman at üstünde resmedilen şövalyelerine, devlet adamlarına gösterilmiş en büyük tepkidir. Türk insanı her zaman mütevazılığıyla ön plana çıkmıştır ve bu tepki tarih içinde belki de birçok kişi tarafından görmezden gelinmiştir.

Dördüncü karikatüre bakıldığında ise Nasreddin Hoca yüzü olmaksızın tuval üzerinde eşeğine ters binmiş olarak resmedilmiştir ve de arkasında aslında temsil ettiği halk onun suretine bürünmek için sırada beklemektedir. Nasreddin Hoca'nın halk felsefesi içinde toplumun geneline nasıl hâkim olduğu, halkı nasıl temsil ettiği açıkça görülmektedir. Ayrıca Nasreddin Hoca'nın tuval üzerindeki eşeğinin muzip biçimde dönüp bakışı da büyük bir detaydır. Tuval üzerindeki dünyanın gerçekte bir yansıma olduğunun, aslında insanoğlunun bir yansımalar âleminde yaşadığının en büyük kanıtı, Türk insanının manevi yönüne büyük bir göndermedir.

Beşinci karikatürde yine eşeğe ters binen Nasreddin Hoca imajını görmekteyiz. Hoca bu sefer, ağzında *Fareli Köyün Kavalcısı* masalındaki kavala ve kuzey Amerika yerlilerinin kullandığı barış çubuğuna benzer bir nesneyle gösterilmiştir. Nasreddin Hoca dünyaya almış olduğu zıt tavrı itibarıyla eşeğine ters binmiş ilerlerken yüzyıllar boyunca daima barışın ve de bütüncüllüğün bir habercisi olmuştur. Tıpkı fareli köyün kavalcısı masalında olduğu gibi onun söylediği ezgiler toplumu ortak bir çatı altında toplamaktadır. Fakat bu sözler bir aldatmacanın aksine insanları barışa ve doğruya sevk eden bir çağrıdır. Bu yüzden karikatürdeki Nasreddin Hoca'nın barış çubuğundan doğruluk nameleri yükseldiğini görmekteyiz.

Altıncı karikatürde tıpkı birinci karikatürde olduğu gibi Nasreddin Hoca'yı dünyayı üzerinde taşır vaziyette görmekteyiz. Nasreddin Hoca'nın bilgeliği sayesinde, söyledikleri tüm dünyaya mal olmuştur ve o artık dünyanın üzerinde bir formdadır. Söyledikleri ve düşündürdükleri evrensel nitelik taşımaktadır.

Yedinci karikatürde Nasreddin Hoca'yı âşıklıktaki rüya motifinin önemli bir unsuru olan rüyada bade sunan kişi ve bugün halk arasındaki deyişle aksakallı dede formunda görmekteyiz. Nasreddin Hoca'nın göle maya çalması fıkrasından esinlenerek yaratılmış karikatür toplumun bilinçaltında Nasreddin Hoca'ya ne kadar saygı duyduğunun bir göstergesidir. Bilindiği gibi Türklerin Müslümanlığa geçişiyle birlikte gaipten haber verme İslam dinince yasaklanmıştır ve de şamanlar artık bu tarz uygulamalarını terk etmeye başlamışlardır. Fakat tarihî süreç içerisinde, rüyada uyarıcı, haber verici nitelikte üstün nitelikli bir kimsenin (pir, eren, derviş vb.) insanlara görünmesi formu hâlâ daha etkilidir. Hoca'nın da bu karikatürde hem kendi anlatısından hem de tarihî

rüya motifi formundan yararlanarak esprili bir şekilde geleceğe dair bir haber verdiğini görmekteyiz.

Sekizinci karikatürde Nasreddin Hoca'nın Grimm kardeşlerin herkesçe bilinen masalları *Bremen Mızıkacıları*'ndaki eşek, köpek, kedi ve horozu sırtlandığını görmekteyiz. Nasreddin Hoca'nın oluşturduğu kültürel bellek o kadar geniştir ve de evrenseldir ki tüm dünya coğrafyasında aynı etkiyi yaratmaktadır. Nasreddin Hoca karikatürde kültürü taşıyan bir araç olarak gözükmektedir. Karikatürde en altta resmedilmesine karşın, o yaratmış olduğu imajla aslında bir bütünleyicidir.

Dokuzuncu karikatürde Nasreddin Hoca'nın eşeği üzerinde Süleyman Demirel'i görmekteyiz. Hoca eşeğine ters binerek batıya doğru yola çıkan siyasetçiyi uyarmakta ve de toplumun denetim mekanizması olduğunu bir kez daha göstermektedir. Kendi ağzından karikatürde belirttiği gibi Nasreddin Hoca eşeğine ters binmesine rağmen doğruluktan ayrılmayan kişi olarak tanınır. Bunun sayesinde birçok fıkrada kadı yani doğruluk ve denetim mekanizması olarak yer almıştır. Akıllara hemen "eğri oturup doğru konuşmak" deyimini getiren Nasreddin Hoca'nın bu görüntüsü, insanımızın yönetici zümresini kendi arasında kültürel belleğiyle nasıl sorguladığını göstermektedir.

Onuncu karikatürde Nasreddin Hoca eşeğine ters binmiş bir vaziyette Roma savaş arabasına karşı "dur" trafik işaretiyle resmedilmiştir. Bugün araba yolları bilindiği gibi Tarihî Roma İmparatorluğu döneminde kervanların daha rahat yol kat etmeleri için tasarlanmaya başlanmıştır. Bununla birlikte Roma ordusunun önemli bir birliği olan savaş arabaları karşısında Nasreddin Hoca barış içerikli "dur" işaretiyle yine evrensel bir mesaj vermektedir.

On birinci karikatürde "Nasreddin Hoca günümüzde yaşasaydı." diyerek yine Nasreddin Hoca'nın göle maya çalması fıkrası kaynaklı bir karikatür çizilmiştir. Nasreddin Hoca bu kez göle maya yerine petrol çalmaktadır ve de günümüzde insanların en çok ihtiyaç duydukları ve şikâyet ettikleri şeye gönderme yapmaktadır.

On ikinci karikatürde Nasreddin Hoca'nın nasıl gelenekten geleceğe el verdiğinin bir resmini görmekteyiz. Kültür statik değildir ve de dinamikliği sayesinde değişik formlara girerek bugünü ve geleceği tasarlamada ana amildir. Nasreddin Hoca da yarattığı bu geniş kültürel pencereden geleceğe elini uzatmaktadır.

Değerlendirme

"Her meslekten, zümreden, kesimden, taraftan olarak Nasreddin Hoca, her türlü ayrımları kendi kimliğinde birleştirerek ortak toplumsal kimliği temsil etmektedir. O, herkesin "Hoca"sıdır veya herkesin bir Nasreddin

> *Hocası vardır. Her araştırmacı veya her Nasreddin Hoca fıkrası anlatan, kendine göre, dahası kendisini temsil eden bir Nasreddin Hoca yaratmaktadır. Yine Onun sayesinde bireyler kendilerine dışarıdan bakma olanağına kavuşurlar. Nasreddin Hoca'nın dokunulmazlık giysisini üzerine geçiren kişi, kendisini, mesleğini, zümresini veya toplumunu eleştirel bakış açısıyla değerlendirir. Bu durum bireysel ve toplumsal kimliğin sağlıklı oluşumu ve gelişimi açısından oldukça önemlidir. Bu açıdan bakıldığında Nasreddin Hoca'nın tarihi şahsiyeti veya tekliği, önemli değildir. Özetle herkes bir yanıyla Nasreddin Hoca'dır ve özellikle eleştirel düşüncenin bastırılamadığı anlarda, "Nasreddin Hocalaşmak"tadır."* (Özdemir 2010: 28)

Nasreddin Hoca, William Bascom'un belirlediği folklorun işlevlerinden hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme, toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için bir kaçıp kurtulma mekanizması işlevlerini yerine getirir. (Çobanoğlu 2005: 235–236) Nasreddin Hoca aracılığıyla gündelik hayat içinde kimlikleri ne olursa olsun insanlar, dua ve beddualarını bir form içinde paylaşma imkânı bulurlar. Bu paylaşım eğlenmenin yanı sıra, insanlarda aynı zamanda bir rahatlama duygusu da yaratacaktır. Çünkü insan, doğası gereği paylaşma ve bu paylaşımdan haz duyma ihtiyacı hisseder. İster edebî ister siyasi olsun her mesaj karşıdaki alıcının beyninde belli başlı bazı kodlamaları harekete geçirmektedir. Mizahi yolla yapılan her türlü güldürü veya eleştiri; insanların sevdikleri, savundukları veya karşı oldukları birtakım duygu ve düşüncenin eyleme dökülmüş göstergeleridir. Anlatılan her fıkra, kâğıda dökülen her Nasreddin Hoca imajı bir düşüncenin yaratısıdır. Burada yaratıcının kim olduğundan çok kimi hedef aldığı ve kime hitap ettiği önemlidir. Gündelik hayatın içinde her insan sahip olduğu kültürel birikimi ile belli bir halk zümresini oluşturur. Alan Dundes'in belirttiği gibi halk, iki kişinin en az müşterek bir unsurla oluşturduğu toplum ise tanındığı bütün coğrafyalarda bir Nasreddin Hoca halkı vardır. O artık fantastik eserlerdeki yaşlı bilge, siyaset platformlarının muhalif kişisi, yaşanılan anın neşe kaynağı ve de kıssadan hisse mekanizmasıdır. Tıpkı kutsal Hint metinlerindeki Tanrıların avatarlar şeklinde yeryüzünde vücut bulmaları gibi Nasreddin Hoca da gündelik hayatın içinde bir vücut hâlini almıştır. (Buna maddi kültürü de dâhil etmek gerekmektedir. Örneğin hediyelik Nasreddin Hoca figürleri, anahtarlıklar, biblolar, dinlenme tesisleri, oteller, kafeler, kültür merkezleri vb.)

Türklerin dünya görüsünü, nükte gücünü, müstesna kavrayışı ve zekâ inceliğini en güzel şekilde yansıtmayı başaran, âdeta çizgisiz karikatürler addedilecek Nasreddin Hoca hikâyeleri Türk gölge oyunundan karikatüre, gelenekten geleceğe uzanan bir anahtar vazifesi görecektir. (Gündüz 2009: 50) Türk sözlü kültüründe Nasreddin Hoca fıkraları kültürün değişmesiyle birlikte farklı mecralara kaymıştır. Mizah basınında bir dönem önemli bir yer tutan Nasreddin Hoca daha sonra radyo ve televizyon programlarına, günümüzde

internete, reklamcılık sektörüne kaynaklık etmektedir (Coşar 2010: 728). Dönüşüm ne kadar hızlı olsa da geleneksel, olayların merkezi olmaya devam etmiş ve daima yeni bir şeyler üretilmesine yardımcı olmuştur ve de olacaktır.

Kaynaklar

ARIK, M. Bilal (1998), *Değişen Toplum Değişen Karikatür*, İstanbul Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, İstanbul.

COŞAR, Said (2010), "Edebiyatın Karikatürize Halleri", *Turkish Studies*, S 41 Volume 5/2, Spring s. 688-734.

ÇOBANOĞLU, Özkul (2005), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınevi, Ankara.

DEMİREL, Selçuk (1983), "Abidin Dino'yla Karikatür Üzerine", *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, S 34, s. 73.

GÜNDÜZ, Pelin (2009), *Cumhuriyet Dönemi Mizah Dergilerinden Akbaba'da Edebiyat ve Karikatür İlişkisi*, İstanbul Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

KAR, İsmail (1999), *Karikatür Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

KHAN, Hassan (1998), "The Modern Re-Appropriation of Myth", *Journal of Comparative Poetics*, No. 18, Post-Colonial Discourse in South Asia, p. 174-204.

ÖZDEMİR, Nebi (2010), "Mizah, Eleştirel Düşünce ve Bilgelik: Nasreddin Hoca", Millî Folklor, S 87, s. 27-40.

YILDIRIM, Dursun (1999), *Türk Edebiyatında Bektaşi Fıkraları*, Akçağ Yayınları, Ankara.

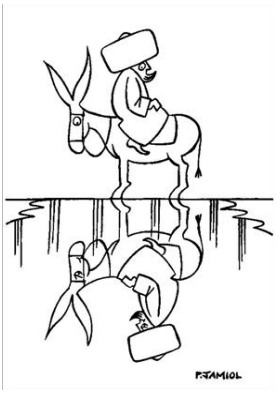
EKLER

I. Değerlendirilen Karikatürler

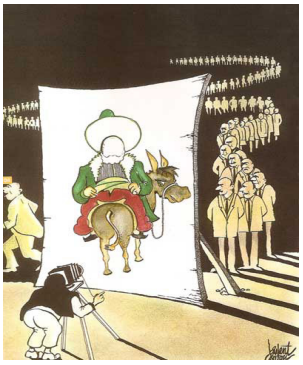
Karikatür 1

Karikatür 2
(Kar 1999: 241)

Karikatür 3



Karikatür 4



Karikatür 5

Karikatür 6

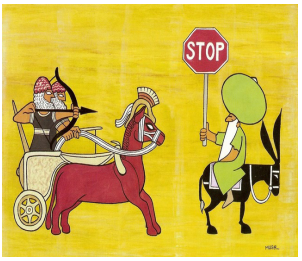
Karikatür 7

Karikatür 8

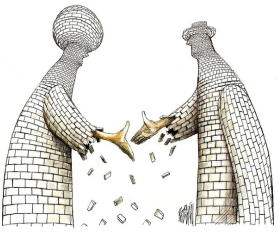
Karikatür 9

Karikatür 10

Karikatür 11



Karikatür 12



MOLLÂ LUTFÎ'NİN *HAR-NÂME*'SİNDE MİZAH

Beyhan KESİK[*] *-Pınar ALACA*[**]

GİRİŞ

Deli, Sarı, Maktûl, Mollâ gibi sıfatlarla anılan Lutfî, Tokat'ta doğdu. İlköğrenimini devrinin önemli âlimlerinden olan babası Kutbüddin Hasan'ın yanında gördü ve daha sonra İstanbul'a giderek Sinan Paşa'dan mantık, felsefe, kelam ve onun yönlendirmesiyle Ali Kuşçu'dan matematik dersleri aldı. Hâfız-ı kütüb (kütüphane memuru) olarak başladığı meslek hayatına müderris olarak devam etti. İstanbul, Edirne, Bursa ve Filibe gibi kentlerde müderrislik yaptı. Dinsizlik, mülhitlik, geniş mezheplilik, sapıklık, küfür söylemek ve halkı ifsat gibi suçlar isnat edilerek 1495 yılında İstanbul'da At Meydanı'nda idam edildi (Gökyay vd. 2005: 256).

Mollâ Lutfî; kelam, felsefe, ilimler ansiklopedisi, matematik, mantık ve mizah gibi alanlarda telif, şerh ve haşiye tarzında çok sayıda eser vermiştir. Fatih Sultan Mehmed (1451-1481) ve II. Bâyezid (1481-1512) dönemlerinde yaşamış olup devrinin tanınmış bilginlerindendir. *İçeriği sebebiyle Risâle fi Uslu Şücâ', Uslu Münazarası* olarak anılan *Har-nâme'*si onun elde bulunan eserleri arasında mizahi yönü ile dikkati en çok *çekenidir.*

Edebiyatımızda hayvanların karakter olarak kullanıldığı bu tür mizahi eserlerin sayısı azımsanamayacak ölçüde çoktur. 14. yüzyılda Şemsî'nin *Deh-murg* isimli eseri kuşların ağzından muhtelif kişileri eleştirir. Gülşehrî, *Mantıku't-Tayr*'da *Kelile ve Dimne*'den alınan *Aslan ile Tavşan* hikâyesine yer verir. 15. yüzyılda **Şeyhî**'nin, kaderi yük taşımak olan bir eşeğin güçlü öküzlere imrenmesi dolayısıyla başına gelenleri anlatan 126 beyitlik *Har-nâme*'si, toplumsal bir eleştiridir. 16. yüzyılda Necatî Bey, *Dîvân'*ında yer ver-

[*] Doç. Dr., Giresun Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi / b_kesik@hotmail.com

[**] Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Doktora Öğrencisi / pnrgrsn@hotmail.com

diği *Mersiye-i Ester (Katır Mersiyesi)* ile aynı tutumu sergiler. Fütuhî *Pire Manzumesi*'yle duruma örnek teşkil eder. Aynı yüzyılda Hüsam Gahrâviyyü'l-Gülûgî'nin Kanunî Sultan Süleyman adına yazdığı *Har-nâme,* eşeklerle ilgili fıkraların derlendiği manzum-mensur karışık bir eserdir. 17. yüzyılda Tıflî, *Sansar Mustafa Hikâyesi*'yle döneminde yaşayan pek çok şairle atışmıştır. 18. yüzyılda Hoca Râtıp'ın İnek Kasîdesi ve Tokatlı Kânî'nin *Münşeat*'ında yer verdiği "Tekir binti Pamuk" imzasıyla yazdığı ve efendisinden izinsiz olarak bir kedinin başka bir kediden güzel konuşma öğrenişini anlatan eseri en dikkat çekici olanlardandır (bk. Demirel 2007: 140-149; Kavruk 1998: 149).

Lutfî'nin sözünü ettiğimiz *Har-nâme*'si, yazarlarının yaşadıkları dönemler değerlendirildiğinde, bu üç *Har-nâme'*den ikincisidir. Münazara şeklinde kurulan eser, yer yer bazı manzum parçaların da bulunduğu dokuz varaktan oluşan küçük bir risaledir (Akkuş vd. 1998: 460). Mensur oluşuyla diğerlerinden ayrılır. Yaşadığı d*önem*in tanınmış bilginlerinden, Çelebi Medresesi müderrislerinden biri olan ve *Uslu lâkabıyla bilinen Mevlana Şucâuddin İlyas*[1] ile vezirler arasında geçen bir tartışmayı dile getirir. Lutfî, eserinde *Uslu* kelimesinin Sırpça "koca eşek" anlamından yararlanıp "har (eşek)" kelimesinin geçtiği deyim ve tabirleri sıkça kullanır. Böylelikle de vezirler, müderrisler ve hatta inceden inceye hükümdar ile dalga geçer. Çağdaşlarını acımasızca eleştirir. Yaşadığı yüzyılda bu denli bir cesaretle eserini kaleme alan Lütfî, böylelikle nadir rastlanan alegorik eserlerden birini ortaya koymuştur. Eserini vücuda getirirken alegorinin kendine sunduğu rahat ve pervasız söyleyiş imkânından sonuna kadar yararlanmıştır. Bu rahatlık onu hicvin sınırlarının ötesine taşımıştır. Eleştirilerinde çoğu zaman ölçüyü kaçırmış, yer yer hakaret düzeyine çıkmıştır. Nükteli ve şakacı bir tavır takınırken ağza alınmayacak küfürler savurmaktan da geri kalmamıştır.

Besmeleyle eserine başlayan Lütfî, kısa bir ifadeyle *at, katır* ve eşek gibi binek hayvanlarını yarattığı için Allah'a hamdeder.[2] Miraç gecesinde Hz. Muhammet'in *Burak* ile göğe yükseldiğine değinir, bu hayvanların ne denli kıy-

---

1 Orhan Şaik Gökyay, hikâye kahramanları ile konusunun gerçeğe dayanmadığını belirtse de (Gökyay 1986: 156) Lutfî, yer yer maruz kaldığı (bk. Erünsal 1982) suçlamaları alegorik bir anlatımla yermiş olabilir.

2 Eserden ilk olarak 1783'te Kâtip Çelebi söz etmiştir. Daha sonra eksik bir nüshası 1926 yılında O. Rescher tarafından yayımlanmıştır. Eksik bu nüshayı Prof. Dr. Fuat Köprülü "Deli Lütfî'nin Mizahî bir Risalesi" başlığı altında 1928'de tanıtmıştır. 1972'de Abdülkadir Karahan, "Mollâ *Lütfî'nin* Harnâmesi ve 16. Yüzyıl Sade Türk Nesri" başlıklı bildirisinde eseri incelemiş, kendi ifadesiyle sade ve kısaca eserdeki belli başlı atasözü ve deyimlere yer vererek eserin üslubu üzerinde durmakla yetinmiştir (bk. Gökyay 1986). Orhan Şaik Gökyay ise "Tokatlı Mollâ *Lütfî'nin* Harnâme'si" adlı çalışmayla eser hakkında bir inceleme yapmış ve Kahire nüshasından hareketle de eserin tam metnini vermiştir. Çalışmamızı Gökyay'ın (1986) yayımladığı metin üzerinden yaptık.

metli olduğunu dile getirir. Binek hayvanları hakkında söylediği sözlerle bir nevi bahsedeceği kahramanın "zayıf ve güçsüz eşek*"* manasına gelen adına zemin hazırlar.

Mevlana Uslu hazretleri yardımcısından, Edirne'deki Orhan Medresesinin yarısının Fenari Alisi'ne verileceğini öğrenir. Bu duruma fazlasıyla sinirlenir, atına atlar ve divana varır. Fenari Alisi'ne medresenin verilişinin yanlış bir karar olduğunu ifade eder, bu kişinin Aşkar ve Düldül'ün[3] sahipleri gibi kıymetli bir insan olmadığını söyleyerek böyle bir tavrı, kendisine hakaret olarak gördüğünü belirtir ve hak edenin kendisi olduğunu söyler.

Haksız makam ve mevki sahibi olan kişilerin çoğaldığını, halkın hak etmeyenlerce yönetildiğini, bu sebeplerle yurdun sahipsiz bir bahçeye döndüğünü ve insanların perişan olduğunu dile getirir. Vezirler ona türlü mevkiler için tekliflerde bulunsalar da Uslu beğenmez, onlara güvenmez ve kabul etmez. Vezirler ondan süre ister. Kendi hak ettiği bir mevkiye sahip olmak isteğiyle çaresizce beklemeyi kabul eder.

Bir zaman sonra Uslu'nun istediği şekilde, yeni bir mevki boşalır. Fakat bu mevki ona verilse de uzun sürmeden elinden alınır. Tüm bunlardan sonra kimseden kendine hayır gelmeyeceğini anlar. Başına gelenlerin kendi varlığının neticesi olduğunu ifade eder ve her şeyden vazgeçip kimsenin onu tanıyamayacağı bir kılığa bürünerek Arap diyarına doğru başını alıp gider.

Mizahi Unsurlar

Hikâye kahramanı Uslu, kendisinin hak ettiğini düşündüğü bir mevkinin Fenari Alisi'ne verildiğini, "eşek yumurtası"[4] lakaplı yardımcısından duymuştur. Uslu, bu durum karşısında şaşırır ve sinirlenir, yıllarca yerinde saydığını ve kendisine vaat edilenlerin gerçekleşmeyeceğini fark eder, hızlı bir şekilde vezirlerin huzuruna varır. Söze *"At yerine eşek bağladınız."* ifadesi ile başlar. Bu sözle kendini yüceltirken Fenari'yi hakir görür. Fakat vezirlerin cevabı da aynı üslupla olur ve *"Eşek koduğuna*[5] *bakar gibi bakarsın; ahuruna yakın gelmiş eşek gibi yorgalama; at sineği konmuş eşek gibi bir yerde duramazsın; yükü basmış eşek gibi ıkılarsın.*" ifadeleriyle Uslu'ya çıkışırlar. Bu sözlerle Uslu'nun bakışlarını bir sıpanın bakışına, hararetli hâlini ahırına yaklaşan bir eşeğin heyecanına, yerinde duramamasını at sineğinden rahatsız olan eşeğin hareketlerine, söylenmelerini ise yükü ağır gelmiş bir eşeğin iniltilerine benzetmektedirler. Bu karşılıklı konuşmaları eşeğin anırışındaki rahatsız edici sese benzeten Lutfî, anlatıcının ağzından "*Seslerin en çirkini hakikat eşeklerin*

---

3 Aşkar, Battal Gazi'nin atı (Pala 2003: 49); Düldül, Hz. Ali'nin eşeğidir (Pala 2003:135).

4 Bu lakap efendisi Uslu olan biri için dikkat çekicidir. Eşek yumurtasının atası eşektir.

5 Koduk: Eşek yavrusu, sıpa (*Tarama Sözlüğü* 2009: 2599).

anırışıdır."[6] ayetini vererek bu fikri destekler. Uslu, Fenari ve kendisi arasında bir gözlem neticesinde değerlendirme yapılmasını ister. Vezirler ise *"Eşek yarışı samanlığa deyin olur."* dedikten sonra görevin uygun kişiye verildiğini belirtmek amacıyla *"Yoksul bayın ne kardaşı eşek atın ne yoldaşı… (Yoksul ile zengin, eşek ile at kardeş olamaz.)"* sözünü söylerler ve artık karardan dönülemeyeceğini belirtirler. Uslu, "*Sizin gözünüz Kuduk (yavru katır) Kutbüddin*[7]*, Sıpa Hayrüddin*[8]*, Fenari Alisi ve onun gibilere açılmıştır. Hazır makamı, ben dururken bir Gökçekli Oğuz anluya (anlaması kıt, bön, ahmak, saf) verdiniz."* diyerek görevin ehil olmayanlara verildiğini, gözlerinin yalnızca o tarz kişileri göreceğini, onların dostluğunun samanlığa kazık sokmaktan farksız yani temelsiz ve dayanıksız olduğunu dile getirir.

Sonrasında Lutfî, Uslu'nun "Hârgâh makamında" (yani anırarak) *"Ey zaman, yazıklar olsun, alçaklar yükseklere çıktı, şerefli insanlar aşağılara indi. Eşek başıboş bahçeye salıverildi ve yemsizlikten mecalsiz düştü*." anlamındaki Arapça beyitleri okuduğunu belirtir. Böylece, bazı kişilerin hak etmedikleri yerlere getirilmesini inceden inceye yerer. Vezirler ise Uslu'nun bu "hârgâh makamındaki" sözlerini âdeta mancınık ile atılıp canı yanan bir *eşeğin* anırmasına benzetirler. Sürekli söylenip eşeklik etmemesini, ilerleyen zamanlarda kendisine daha iyi bir mevki verileceğini vaat ederler. Uslu:

> *Ben nahs-i tâliim bilürem çok sınamışım*
> *Gökten semer yağarsa tuş olmaz palanına*[9]

beytiyle kendisine yapılan teklifi samimi bulmaz. Böylesine bolluk vaat eden bir mevkide bile nasibine bir şey düşmeyeceğini vurgular. Vezirler, padişahın yaptıracağı yeni bir medreseyi ona vereceklerini ifade ederler. Fakat Uslu, avutulduğunun farkındadır ve "*Ölme eşeğim, yonca bite, yiyesin*." sözü ile bu durumu dile getirir. *"Eşek yüklü yaraşur, kadılığa var ki otluğu ve suyu boldur, bey eşeği gibi yer yatarsun, otluğa düşmüş eşek gibi ye."* ifadeleriyle ona bir kadılık vermeyi teklif ederler. Otluğa düşmüş eşek gibi yemek, devletin bazı makamlarında sorgusuz sualsiz harcama yapılabileceğine bir tarizdir. Bu teklif karşısında Uslu;

---

6 Lokman, 31/19.

7 El-Hakîm Kutbüddin Acemî ve Mevlana Kutbüddin Muhammed b. Muhammed b. Kadızade-i Rumî olmak üzere iki Kutbüddin vardır. Bunlardan ikincisi genç yaşta öldüğü için, Mollâ Lutfî yaşça ötekinden küçük olmasından dolayı buna "koduk" demiş olacaktır (Gökyay 1986: 160).

8 Sıpa Hayrüddin dediği Fatih'in hocası olan "Hoca Hayrüddin" olup sultanın son devirlerinde ölmüştür (Gökyay 1986: 160).

9 *Çok tecrübe ettim, biliyorum, ben uğursuzum, kısmetsizim. Gökten yemiş yağsa semerime denk gelmez.*

Barkeşlikte hod benim fâyık
Mansıba niçün olayım lâyık[10]
Bunlar aydur igen de etmegil cenk
Ki anul anul alur menzil har-ı lenk[11]

beyitleri ile haksızlığa uğradığını belirtir.

Vezirler, bu ikna olmaz inatçı tavırlar karşısında artık sinirlenmeye başlarlar. Uslu'nun, elindeki mevki ile yetinmeyişine kızarlar. Uslu'nun şimdiki mevkisi ise Merzifon'daki Çelebi Medresesidir. Fakat o, bu mevkiyi eşeğini kaybedenlerin dahi uğramadığı atıl bir yer olarak nitelendirir, daha iyisi verilmezse başını alıp gideceğini ekler. Vezirler Uslu'nun gitmesini istemezler. Çünkü Uslu, padişah için değerlidir. Onu ilim bostanının ışığı olarak nitelerler. *"...sana eşek beynisi yidirmişler aklın gitmiş, gerçi sana eşeğin kulağı uzun gelse de beyinsiz kafa seni ölüme götürür. Gitmek sevdasını ko ki nagâh boynuz isterken kulaktan çıkarsın, eşek etinden kakaç (pastırma) etmişe dönersin"* sözleriyle onu ikna etmeye çalışırlar. Padişahla konuşup kendisine hilat verilmesini sağlamayı teklif ederlerse de Uslu ikna olmaz ve gideceğini tekrar ifade eder. Fenari'yi kendisinin istediği mevkide görmeye dayanamayacağını, söyler ve *"Ben gideyim o rahat etsin."* deyip *"Eşeğin ölümü ite düğündür."* sözünü ekleyerek üstü kapalı bir hakarete daha yer vermiş olur. *"E*şeklerin suyun nerede olduğunu anlayacak kadar sezişleri vardır*."* diyerek bir şekilde kendisine menzil bulacağını ifade eder. Konuşmalar bu şekilde sürerken ona Karaman'da Emir Musa Medresesinde müderrislik teklif ederler, uzak der; Edirne'deki bir medreseyi teklif ederler, İstanbul'u ister. Vezirlerin, Uslu giderse hünkârın kendilerine kızacağını bahane edişlerine, *"Sizin elinizden gelür her ne gelürse, öğdüğünüz eşeği attan geçürürsüz. Bir ağsak (topal) eşeği öğseniz göğe çıkarırsız."* diyerek onları yüceltirken inceden inceye de eleştirir. İstedikleri şeyi elde etmek için her türlü yola başvurabileceklerini üstü kapalı dile getirmiş olur.

Nitekim bu karşılıklı konuşmalardan bir netice alamayan Uslu, yorulur ve çaresizce beklemeyi kabul eder. Kısa süre sonra İstanbul'da bir medresede boşluk oluşur. Durumu hünkâra izah ederler ve medrese Uslu'ya verilir. Fakat Uslu'nun mutlu günleri uzun sürmez. Bu defa da Kızıl Katır[12] isimli bir bilgin, mevkiyi kendisinin hak ettiğini iddia eder. Uslu'dan daha tecrübesiz olmasına

---

10 Bu beyit Şeyhî'nin *Har-name*'sinde "Barkeşlikte çün biziz fâik / Boynuza niçün olmadık lâyık" *Mademki yük taşımakta biz sığırlardan üstünüz, niçin boynuza layık olmadık?* şeklinde yer almaktadır (Timurtaş ١٩٨١: 35).

11 *Bunlar pek de cenk (huysuzluk) etme dedi çünkü topal eşek yavaş yavaş yol alır.*

12 El-Mevlâ Muslihüddin eş-şehir Bi'l-Bağli'l-ahmer. Seyrek sakallı kırmızı yüzlü, iri cüsseli oluşundan ötürü "kızıl katır" diye meşhur olmuştur (Gökyay 1986: 171).

rağmen mevki ona verilir. Bu sonuç, vezirlerin istediklerinde topal bir eşeği överek göğe çıkarışlarının somut örneği olur. Kendisinden daha tecrübesiz biri onun yerini alır. Durum karşısında söz söyleyemez ve orada bulunan bir arif aşağıdaki beyti okur:

Bağlanmasın Semaniye tavlasına Katır
Uslu dururken ana ne kuskun[13] ne gümüldürük[14]

Artık Uslu'nun takati ve söyleyecek sözü kalmaz. *"Kütahya'da Kara Katır izasın çekerdim bunda ise Kızıl Katır cefasın çekerim"* der, durumu kabullenir ve bir beyte daha yer vererek alıp başını gider:

Bilgisiz bir toplulukta ben ne söz edeyim
Eşeği bilmeyenlere İsa ne söylesin[15]

Yol boyu, huysuz ve uyumsuz tavırlarıyla yoldaşlarıyla da anlaşamaz. Yolculukları onun sayesinde uzar ve sonunda Mısır'a yakın bir köyde konuk olurlar. Sadece bir gece kalmalarına rağmen orada da tatsızlıklar olur. Uslu'nun gittiği yerde de huzur bulamadığını anlatan Lutfî, anlatıcının ağzından *"İsa'nın eşeği Mekke'ye de gitse, dönüp gelince hâl*â eşektir.*"* sözlerine yer vererek değişen bir şeyin olmadığını ifade eder. Sonrasında Uslu, kendisiyle hemfikir olan devlet büyüklerinin bile inancının bozulduğunu duyar ve "*Cahilin itikadı, eşeğin yalanıdır."* diyerek kendisi hakkında söylenen olumsuzluklara inanıldığını ifade eder. Ankara kadılığını alıp yola revan olur. Hikâye ucu açık bir şekilde son bulur.

Tüm bu olup bitenlerden sonra Lutfî'nin böyle bir sonla hikâyeyi bitirmesi oldukça manidardır. Kahraman başladığı yere geri dönmüştür. Almamak için elinden geleni yaptığı kadılığa sonunda razı olmuştur. Hikâye kahramanı, nasipten öteye geçilemeyeceğini, yaşanan iyi ve kötü her şeyin temelinde kişinin varoluşunun yattığını, bir şeyi gerçekten hak etmenin mevki sahipleri karşısında yetersiz kaldığını ve istendiğinde türlü oyunlarla ayakların baş olabileceğini gözler önüne sermiştir. Bu şekilde alegorik bir anlatımla hikâye ardına gizlenen Lutfî, fikirlerine kahramanlarını tercüman kılmış, sıklıkla yer verdiği deyim, atasözleri ve ayetlerle bu fikirleri destekleyerek bir nevi somutlaştırmıştır. Üstelik hikâyenin sonuna "*Manasız sözler bitti."* ifadesini ekleyerek anlattıklarına asılsızlık atfetmiş, böylelikle de oluşabilecek olumsuz

---

13 Atın kuyruğuna geçirilip eğer veya semerin arkasına bağlı bulunan kayış.

14 *"Semaniye ahırına Katır bağlanmasın, Uslu dururken ona ne kuskun ne de başka bir şey gerekmez*." Semaniye ahırı bilinçli olarak kullanılmıştır. Uslu'nun fikrince mevkiye katır getirildiğinde, medrese ahıra dönecektir.

15 İsa'nın eşeğine İncil'i yükleyip havarileri ile çokça seyahat ettiği, Kudüs'e gittiğinde şehrin kapısından bir eşek üzerinde girdiği rivayet edilir. Bu olay şairler tarafından hiciv ve eleştiri ifadeleri olarak sıkça kullanılır (Güler 2006: 179).

tepkilerden kurtulma çabası içinde olmuştur. Bilinçli bir şekilde kullandığı alegorik dil hem metne eğlence katmış hem de metnin dikkat çekiciliğini artırırken rahat bir şekilde fikirlerin okura sunulmasını sağlamıştır.

Kaynaklar

AKÇAY, Gülçiçek (2014). "Mollâ Lutfî, Sarı Lutfî, Deli Lutfî, Maktûl Lutfî, Lutfullâh" http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=-detay&detay=4098 [erişim tarihi: 22.03.2016].

AKKUŞ, Metin, İskender PALA (1998). "Hiciv, Divan Edebiyatı", *İslâm Ansiklopedisi*, C 17, TDV Yay., İstanbul, s. 450-452.

AKSOY, Mustafa (1991), *Molla Lutfî'nin Risale-i Mevlana Lutfî'si*, Ege Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

DEMİREL, Gamze (2007), "Klâsik Türk Edebiyatı Geleneğinde Hiciv" *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C 5, S 10, s. 131-154.

EKİNCİ, Ramazan (2013), "Fehîm-i Kadîm'in Latîfeleri: Tercüme-i Letâyif-i Kibâr-ı Kümmelîn", *Turkish Studies*, C 8, S 4, s. 749-768.

ERÜNSAL, İsmail E. (1982). "Fatih Devri Kütüphaneleri ve Molla Lutfî Hakkında Birkaç Not", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi,* 33, s. 57-78.

ESED, Muhammed (2009), *Kur'an Mesajı (Meal-Tefsir),* çev.: Cahit KOYTAK / Ahmet ERTÜRK, İşaret Yayınları, İstanbul.

GÖKYAY, Orhan Şaik (1986), "Tokatlı Mollâ Lutfî'nin Harnâmesi", *Türk Folkloru Belleten,* S 1, s. 155-173.

GÖKYAY, Orhan Şaik (1987), *Molla Lutfî*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

GÖKYAY, Orhan Şaik, Şükrü ÖZEN (2005), "Mollâ Lutfî Osmanlı Âlimi" *İslâm Ansiklopedisi,* C 30, TDV Yay., İstanbul, s. 255-258.

GÜLER, Zülfi (2006), *Peygamberler Hikâyelerine Telmihler,* Uğurel Matbaası, Malatya.

KARAHAN, Abdülkadir (1975), "Mollâ Lûtfi'nin Harnâmesi ve XV. Yüzyıl Sade Türk Nesri", *I. Türk Dili Bilimsel Kurultayına Sunulan Bildiriler,* 27-29 Eylül 1972, Türk Dil Kurumu, Ankara, s. 172-180.

KAVRUK, Hasan (1998), *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.

KILIÇ, Muzaffer (2011), "Divan Şiirinde Bir Hayvan Masalı: Harnâme" *Turkish Studies,* C 6, S 3, s. 1967-1982.

KORTANTAMER, Tunca (2007), *Temmuzda Kar Satmak: Örnekleriyle Geçmişten Günümüze Türk Mizahı*, haz.: Fatih ÜLKEN, Şerife YALÇINKAYA, Phoenix Yayınları, Ankara.

KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuat (1928), "Mollâ Lutfî'nin Mizahi Bir Risalesi", *Hayat Mecmuası,* Ankara, C 4, S 100, s. 426.

PALA, İskender (2003), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, LM Yayınları, İstanbul.

TİMURTAŞ, Faruk Kadri (1981), Şeyhî'nin Harnâme'si, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul.

HALK MİZAHINDA SÖZ VE HAREKET KOMİĞİ
(Ardahan-Kars Yöresi Terekeme-Karapapak Örneklemi)

Bora YILMAZ[*]

Terekeme-Karapapak Türkleri

Terekeme-Karapapak Türkleri Türkiye'nin Kars, Ardahan, Muş, Sivas illerinde; Kuzey Kafkasya'nın Derbent; Gürcistan'ın Borçalı ve Karaçöp; Azerbaycan'ın Kazak ve çevresinde; İran'ın Sulduz bölgesinde yoğun olarak yaşayan eski bir Türk boyudur (Kalafat 2005: 41; Kemaloğlu 2012: 58; Papakçı 2010: 11).

Terekeme-Karapapak Türkleri için hem Terekeme hem de Karapapak adları kullanılmaktadır. Terekeme adının nereden ve nasıl türediği ile ilgili olarak birbirinden farklı birkaç görüş mevcuttur. Yaşar Kalafat, Türk inanç sistemi içerisinde yer alan "ağaç kültü" bağlamında "terek/tevek ağacı"na atfedilen kutsiyetten dolayı "ağaç eri/terek eri" manasında "terekeme" adının türediğini ifade etmektedir (2005: 42). Bununla beraber, Terekeme adının "Türkmen/Türkmani" kökünden türediği görüşü hem daha güçlü hem de daha gerçekçi gözükmektedir. "Türkmen" kelimesinin Arapça çokluk biçiminin "Terakime" olduğu bilinmektedir (Devellioğlu 2003: 1082). Bununla beraber Ebulgazi Bahadır Han'ın *Şecere-i Terakime* adlı eseri bu kelimenin varlığı konusunda tanıklık etmektedir. Bu "Terakime" kelimesi ünlü uyumuna girerek kolayca "Terekeme" biçimini alabilir (Kemaloğlu 2013: 45).

Terekeme adının ortaya çıkması ile ilgili olarak halk arasında var olan fakat hiçbir tarihî temeli olmayan efsanevi bir bilgi olarak Terekemelerin, Mekke'yi terk eden bir topluluk olduğu bundan kaynaklı olarak onları tanımlamak için "Mekke'yi terk edenler" anlamında "Terk-i Mekke" denildiği ve "Terekeme" adının buradan türediği rivayet edilmektedir.

Karapapak adı ise "kara" ve "papah" kelimelerinden oluşmaktadır. Bu onomastik isim etnografiden gelmektedir (Kalafat 2005: 42). Hayvancıkla uğ-

[*] Arş. Gör. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / boraylmz@mynet.com

raşan ve iklim ve coğrafya şartlarından dolayı kendilerini soğuktan korumasından dolayı yün, tiftik ya da kuzu derisinden yapılan "papak"lar giydikleri için de bu ad ile adlandırılmışlardır. Bununla beraber Karapapakların, Şah İsmail'in babası Şeyh Haydar'ın müritlerine giydirdiği, on iki imamın adı yazılı on iki dilimli "taç" adlı kızıl kavukları reddederek Sünniliklerini belirtmek üzere ısrarla "kara papak" giymelerinden dolayı da bu adı almış oldukları görüşü de mevcuttur (Türkoğlu 2001: 470).

Halk Mizahı ve Söz-Hareket Komiği

Mizah, hayatın hemen her unsurunda ve her alanında görülen bir nükte ve zarafettir. Mizahta konu seçilmez, aksine konu kendisini seçtirir. Siyaset, politika, sosyal olaylar, alışkanlıklar, günlük hayat, aktüalite ve yaşama dair her şey mizaha konu olabilir (Pala 2002: 337). Bu nedenle mizahı hayatın bir parçası olarak tanımlayabiliriz. Fakat bu tanıma şu itiraz ya da ekleme yapılabilir ki o da mizahı sadece nükte ve zarafet olarak tanımlamak eksik ya da yanlış olabilir. Çünkü "kaba mizah" diye adlandırdığımız hiç de zarif olmayan bir türün varlığı da aşikârdır. Bunun yanı sıra mizahi birçok türün içerisinde zarif ve latif olmanın ötesinde argo ifadelerin, ağır şakaların, muhatabı rencide edici ve de dinleyiciyi utandırıp mahcup edebilecek ifadelerin varlığını biliyoruz. Mizah kelimesi bize ilk anda zarif, latif ve hoş sözlerle yapılan nükte, şaka ve oyunları çağrıştırsa da yer yer mizahın içerisinde var olan "kabalık" da göz ardı edilmemeli. Bununla ilgili olarak "Mizah, espri ve ironide ortak nokta 'gülme' olmakla birlikte mizahın daha yumuşak bir üslubu vardır. Mizahın ironiden farkı kabalaşmadan gülmeyi gerçekleştirmesidir. İronide iğneleme ile birlikte zarafetten uzaklaşıp kabalaşma söz konusu olabilmektedir." (Kılınç 2008: 155) ifadeleri de konuya farklı bir bakış açısı sağlamaktadır.

Mizah ancak bir başkasına aktarıldığı zaman bir forma, bir şekle girer. Bu bakımdan her milletin her toplumun günlük hayatındaki espri (nükte), fıkra; alay, şaka ve latifeleri belli oranda edebiyatlarına yansır. Önce sözlü olarak doğan bu mizah ürünleri sonradan yazıya geçirilerek daha da edebî bir kimlik kazanır (Pala 2002: 337). Bütün türlerin evveliyatının ilk önce "söz"e dayandığı ortak kabulünden yola çıktığımızda, mizahi unsurları içeren türlerin de öncelikle sözlü olarak var olduklarını sonradan yazıya geçirildiklerini kabul ediyoruz. Bu mizahi türler de diğer edebi türlerde oldukları gibi işlene işlene ve nihayetinde yazıya aktarılarak "daha da edebî bir kimlik" ve de "başkalarına aktarılarak bir form ve bir şekil kazanırlar".

Mizah başlı başına bir tür müdür sorusuna *"...mizah bir edebiyat türü değil, bütün türler için söz konusu olabilen bir tutumu, konuya yaklaşım biçimini ve anlatım özelliğini niteler. Başka bir değişle bir şiir, bir öykü, bir romanın mizahî olabilmesi, yazarının konuya bakış açısına ve o konuyu yansıtış biçi-*

mine bağlıdır." (Özkırımlı 1991: 122) şeklindeki cevabın bu konuya açıklık getirdiği kanaatini taşıyoruz. Özellikle Türk halk edebiyatı içerisinde söze (ve yazıya) dayalı türler içerisinde fıkra, bilmece, tekerleme, atasözü, deyim, taşlama ve görselliğe dayalı türlerin tamamını, köy seyirlik oyunları, meddah, karagöz, orta oyununu mizahi türler olarak nitelendirebiliriz.

Yukarıda zikrettiğimiz türler tanımları ve tasnifleri yapılarak edebî bir form kazanmış olan, birer tür olarak kabul edilmiş edebî mahsullerdir. Bütün edebî türler için ifade edebileceğimiz fakat özellikle halk edebiyatı türleri için ısrarla üzerinde durabileceğimiz bir konu olan, bütün türlerin kökenin sözlü halk kültürü olduğu aşikârdır. Bu ürünler ancak bir başkasına ya da yazıya aktarıldığında edebî bir hüviyet kazanmaktadır. Bu noktadan hareketle tekrar şu ifade edilebilir ki halk edebiyatı türleri, konu ile ilgili olarak da mizahi halk edebiyatı türleri bizatihi halk kültürü içinde var olmuş, oradan doğmuş, orada yaşanmış hadiselerin zaman içerisinde bir forma girerek edebi bir hüviyet aldığı gerçeğidir.

Fıkra türü içerisinde yer alan tipler ve içlerindeki özellikle mahallî tiplerin üzerine inşa edilen fıkraların gerçek anlatılar ya da gerçeğe çok yakın anlatılar olduğu, atasözü ve deyimlerinde aynı şekilde gerçek hayatın gözlemlenmesi ve deneyimlenmesi sonucu ortaya çıktıkları, köy seyirlik oyunlarının bizatihi köy yaşantısından kaynaklandığı, karagöz, meddah ve orta oyunundaki tiplerin gerçek hayatta var olmuş karakterlerin birer "tip"e dönüşmüş kişilerin olduğu bilinmektedir. M. Şaul (1975: 126), araştırmacıların, karagöz oyunlarını incelerken bu tiplerin anlamı üzerinde durmak, bunlar üzerinde yorum yapmak gereğini duyduklarını ve bu tiplerin, İstanbul'da görülen bazı toplumsal grupların temsilcileri olduğunun ve bunun hemen göze çarptığını ifade etmektedir.

Halk edebiyatı türlerinin özellikle de mizahi halk edebiyatı türlerinin halk kültürü, halk yaşantısı ve halkın kendisinin olduğunu ifade edilmesine binaen bu çalışmanın asıl temas etmek istediği husus ise halk kültürü ve halk yaşantısı içerisinde henüz bir form ve şekil kazanamamış dolayısıyla edebî bir hüviyet edinememiş olan "söz ve hareket komiği"ne dayalı tavır, davranış, olay ve anlatılara temas etmek ve değerlendirmektir. Bu "söz ve hareket komiği"ne dayalı tavır, davranış, olay ve anlatılar henüz ait olabilecekleri türün olgunluğuna henüz erişememiş, zaman içerisindeki süreçlerini henüz tamamlayamamış mahsullerdir. Fakat bununla beraber toplum içerisinde anlatılmakta ve icra edilmektedirler.

"'Söz komiği', 'dil aracılığıyla ortaya konulan gülme'; 'hareket komiği' ise [g]enel davranış, hareket ve eylemlerle gerçekleştirilen gülmedir. Hareket komiğinde esas olan, mekaniklik, yineleme, tersine çevirme, orantısızlık

ve dalgınlıktır." (Eker akt. Görkem 2006: 20). Türk halk tiyatrosunda "söz" ve "hareket" bir bütün olarak yer alır. Hareket, çoğu zaman sözü destekleme işlevine sahiptir ancak bazı durumlarda mizahı yaratan temel yapıyı da oluşturmaktadır. Türk halk tiyatrosunda "söz komiği" veya "sözel ya da söze dayalı mizah" üzerine bugüne kadar pek çok çalışma yapılmış olmasına rağmen "hareket komiği" olarak adlandırılan harekete dayalı mizahi unsurlar üzerinde yeterince durulmamıştır. Oysa başta "Karagöz" olmak üzere, "orta oyunu", "köy seyirlik oyunları" ve kısmen de "meddah"ta hareket komiğinin zengin örnekleri yer almaktadır (Türkmen & Fedakar 2009: 99). Bütün halk güldürülerinde ortak olan dil ve hareket komiği ile ironik ve grotesk kaynaklı güldürü köy seyirlik oyunlarımızda da, özellikle büyüsel ve töresel yanını zamanla yitirmiş oyunlarda, kaba fars biçiminde kullanılır (Tekerek 2003: 40). Bu yorumlardan hareketle Türk halk tiyatrosunun "söz ve hareket komiği"ne dayandığı ve özellikle hareketin sözü destekleme fonksiyonuna sahip olduğunu ifade edebiliriz. Doğal olarak henüz bir form kazanmamış olan tavır, davranış, olay ve anlatılar için de çoğunlukla "söz ve hareket komiği"ne dayalı icraların varlığından bahsedebiliriz.

Mizaha iki farklı bakış açısı ile yaklaşmak mümkündür. Birincisinde, mizah duygusu yaratan nesnenin ya da olayın kendisi öne alınır. Gülme, güldüren olaydaki bazı niteliklerle açıklanmaya çalışılır. Gülünç bulduğumuz şeylerdeki ortak özellikleri araştıranlar, insanları güldürmek için temel ilkeler bulmaya çalışanlar mizahı bu açıdan ele almış olurlar. İkinci yaklaşımda ise mizah, güldüren nesnenin kendisi değil, bu nesne ile gülen insan arasındaki ilişki öne alınarak açıklanmaya çalışılır. Buna göre mizahın varlığı için sadece belli bir durum veya nesne yeterli değildir. Onu belli bir şekilde algılayan ve yorumlayan bir de insan gereklidir. Ancak farklı toplumlarda, farklı zümrelerde, farklı sınıflarda, yaş gruplarında vs. insanlar dünyayı değişik biçimlerde algıladıklarına göre, aynı nesneye değişik tepkiler gösterilebilirler. Nitekim bazı kimseler ya da toplumlar tarafından gülünç bulunan şeylerin başka insan ya da toplumlar tarafından hiç de eğlenceli ve gülünç bulunmadığını biliyoruz. Dolayısıyla mizahta güldüren nesne ile gülen insan arasındaki ilişkiyi öne alan açıklama yaklaşımları, mizahın göreceliğini de baştan kabul eder. Birinin hiç de gülünç bulmadığını başkası gülünç buluyorsa bu mizah duygusunu açıklamak için gülen insanın durumun ve güldüğü nesne ile ilişkisini bilmek gereklidir. Sanat felsefesi ve psikoloji mizaha daha çok birinci yaklaşımın çerçevesi içinde bakar. Toplumsal bilimler ise ikinci yaklaşımı kullanır. Bir oyun incelenirken, birinci yaklaşım seyircileri güldüren teknikleri ortaya koymaya çalışır. İkinci yaklaşım ise özünde gülünç olmayan belli bir içeriğin "Ne, neden, nasıl gülünç?" sorularını araştırır. Bu ikinci yoldaki çalışmalardan, mizahın çoğu zaman toplum içi zümre çatışmalarıyla ilgili olduğu sonu-

cuna varılmıştır. İşlevi de, pek çok kere, belli bir grubun başka bir gruba karşı üstünlük, saldırganlık duygularını toplumsal düzeni temelden sarsamayacak bir biçimde ifade etmektir (Şaul 1975: 125).

Neyin, neden ve nasıl gülünç olduğunu ve bunun o toplum içerisinde hangi genetik kültürel bağlara temas ettiğini anlayabilmek için hem o kültürü tanımak hem de metin (text), doku (texture), sosyal çevre ve şartlar (konteks) ilişkisini doğru ve sağlam okuyabilmek gerekir.[1] Bir toplumun yapısı üzerine sahip olduğumuz bilgi, o toplumda yaratılmış estetik ve edebî ürünleri daha iyi anlama ve değerlendirme yolları sağlayabilir. Öte yandan estetik ve edebî ürünlerin incelenmesi de onları yaratmış olan toplumun örgütlenme biçimi üzerine bilgilerimizin genişlemesine yardımcı olabilir (Şaul 1975: 124). Bu konu bağlamında buradan hareketle şunu ifade edebilir ki özellikle mizahi türlerin anlaşılabilmesi ve bu türlere gülünmesi için o kültür havzasının tanınması, bilinmesi hatta o kültür dairesine mensup olmak gerekir. Bunun yanı sıra icra edilen mizahi türün anlaşılabilmesi için gerekli hususlardan bir diğeri de icra ortamının atmosferi, anlatıcı/gösterici ile dinleyici/izleyici arasındaki iletişimin ve bağın varlığı asla göz ardı edilmemelidir.

Terekeme – Karapapak Türklerinde Söz ve Hareket Komiği

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi Karapapak-Terekeme Türkleri Kafkasya merkezli bir topluluk olmakla beraber, Kafkasya'nın uzantısı olarak niteleyebileceğimiz yakın coğrafyalara dağılmış bir vaziyette varlıklarını sürdürmektedirler. Tarihî süreç içerisinde göç etmiş oldukları coğrafyalara uyum sağlayabilme kabiliyeti göstermiş olmakla beraber kendilerine has karakteristik yapılarından da kolay kolay vazgeçmemiş bu özelliklerini olabildiğince de korumaya çalışmışlardır.

Terekeme-Karapapak Türklerini tipik bir Kafkas halkı olarak tanımlayabiliriz. Kafkas halklarında var olan birçok karakteristik özellik bu toplulukta da bulunmaktadır. Kafkas halklarının ilginç ve dikkat çekici özelliklerinden birisi de Kafkasya coğrafyasında çok fazla etnik grup olmasına rağmen tarihî süreç içerisinde bu topluluklar kültürlerini harmanlamamışlar aksine her toplum kendi kültürel özelliklerine sımsıkı sarılmış ve devam ettirmiş olmalarıdır.

---

[1] Metin (text), doku (texture), sosyal çevre ve şartlar (konteks) ilişkisi için hakkında detaylı bilgi için bk. Alan Dundes (2003), "Doku, Metin ve Konteks", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, çev.: Metin Ekici, Millî Folklor Yayınları, Ankara; Metin Ekici, "Halk Bilimi Çalışmalarında Metin (Text), Doku (Texture), Sosyal Çevre ve Şartlar (Konteks) İlişkisinin Önemi"
http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/47.php (31.03.2016)

Küçük bir coğrafyada birbirlerine yakın ya da iç içe yaşayan topluluklarda birbirlerine karşı rekabet, üstünlük kurma, tenkit, hor görme, beğenmeme hissiyatlarının varlığından söz edebiliriz. Kars ve Ardahan illerini içine alan coğrafyaya baktığımızda burada farklı toplulukları görebiliyoruz. Kars'ın ve Ardahan'ın nüfusunu Terekeme-Karapapaklar, Yerliler, Azeriler, Türkmenler ve Kürtler oluşturmaktadır. Müslümanların bir kısmı Alevi ve bir kısmı Sünni'dir. Azeriler Caferi, Türkmenler Alevi, Yerliler, Kürtler ve Terekeme-Karapapaklar ise Sünni nüfusunu oluşturmaktadırlar. Hem farklı inançların hem de farklı toplulukların olması ve bunların aralarındaki ilişki bu coğrafyada mizahın oluşturulmasına zemin hazırlamakta hatta hayatı mizahi hâle getirmektedir.

İnsanlar ve topluluklar yaşadıkları coğrafyaya ve iklime göre şekil alırlar. Bir başka deyişle coğrafya ve iklim orada yaşayan insanları kendilerine göre şekillendirirler. Bu bölgenin coğrafyası denizden olabildiğince yüksek, dağlık ve geniş platoların varlığı ile bilinmektedir. İklim ise olabildiğince sert, uzun kışların var olduğu, yöre insanının "Sekiz ay kış, üç ay ayaz, bir ay da yaz" bir tekerleme şeklinde formülize ettiği gibidir. Böylesine çetin şartların içerinde yaşayabilen bu toprağın insanında mizahta buna göre şekillenmektedir. Çok ince ve naif bir mizah yerine, "taşı gediğine koyma" misalinde olduğu gibi, muhatabın kırılıp kırılmayacağını pek düşünmeden kısmen argo ve küfürlü ifadelerle mizah oluşturmaktalar.

Terekeme-Karapapakların yaşamış olduğu coğrafya genellikle devlet merkezinin uzağında kaldığı için devletle ve yöneticilerle ilişkileri hep mesafeli ve kısıtlı kalmıştır. Bu nedenle yöneticilerle ve devleti temsil eden insanlarla olan ilişkilerinde muhakkak mizahi bir yön bulunmaktadır.

Terekeme-Karapapaklar genellikle hayvancılıkla uğraşırlar. Hem bu uğraş hem iklim hem de coğrafi şartlardan dolayı da kışlak ve yaylak olarak iki yerleşimleri vardır. Bunun neticesi olarak göçebe bir hayat sürerler(di). Göçebe ve hayvancılıkla uğraşan toplumların şartlar gereği dinî meselelerde pek de hassas oldukları söylenemez. Onların öncelikli olan zor şartlarda hayatta kalmalarıdır. Bu nedenle dinî konularda hassas olmamanın yanı sıra din ve dinî ögeler zaman zaman mizah konusu edilmiştir.

Terekeme-Karapapaklarda mizah genellikle günlük hayattan üretilir. Aslında bu pek de bilinçli bir üretim değildir. Yaptıkları şeyleri mizah olsun, komiklik olsun diyerek yapmıyorlar. Günlük hayat içerisinde yapmış oldukları şeyler komik, gülünç ve mizahi olmaktadır.

Örneklerle Terekeme-Karapapak Türklerinde Söz ve Hareket Komiği

Burada örneklerini vereceğimiz tavır, davranış ve olaylar, ihtimal ki gerekli olgunluğa eriştikleri ve gerekli süreci tamamladıkları vakit birer fıkra olabileceklerdir. Fakat henüz bir fıkra değildirler. Bunlar bu toplum içerisinde yaşanmış, kısmen kalıplamış, yöre halkı arasında aktarılmaya başlamış anlatılardır. Bu "fıkra gibi hâller" bazen söze bazen harekete bazen de hem söze hem de harekete dayanmaktadırlar. Bu "fıkra gibi hâller ya da anlatılar" yukarıda da ifade edildiği üzere bu toplumun içerisinden çıkmamış yahut bu toplumun karakteristik özelliklerini bilmeyenlere komik ve mizahi gelmeyebilir ki bu nedenle, bu "fıkra gibi hâller ya da anlatılar" metin (text), doku (texture), sosyal çevre ve şartlar (konteks) bir arada düşünülerek değerlendirilmelidir.

1-) Genç bir Terekeme delikanlısı köyden şehre satmak üzere hayvan getirmiştir. Delikanlının hâl ve hareketlerinde de kendine pek bir öz güvenli olduğu anlaşılmaktadır. Delikanlı şehre gelince ilk iş olarak hayvanları satmak üzere hayvan pazarına gider. Delikanlının hâl ve hareketleri ile dikkat çeker. Orada bulunan tecrübeli ve yaşlı bir amca delikanlıyı izler ve yanına giderek

-Evlat adın nedir? der. Delikanlı,

-Serdalı, bey amca, der. Amca delikanlıyı süzer ve

- Yumşalısan bala yumşalı, der.

Kaynak: Mehmet Zeki YILMAZ

Değerlendirme: Hayvan pazarları hayvancılıkla uğraşan şehirlerin en hareketli olduğu, en çetin alışverişlerin yapıldığı, şehrin kalbinin attığı yerlerdir. Haftanın belli günlerinde köylüler hayvanlarını getirerek hayvan pazarlarında alıcılarını bulmaya çalışırlar. Ama buralar çok kızgın pazarlıkların yapıldığı, cambazların (aracıların) cirit attığı yerlerdir. Bu anlatıda da hayvan pazarına ilk defa gelen acemi ama kendinden çok emin görünen ve adı Serdalı (Sert Ali anlamında) olan bir gencin, bu kurtlar vadisinde yumuşayacağı bir söz komiği ile ifade edilmiştir.

2-) 1930'ların sonunda köye (Kuyucuk Köyü-Kars) yeni imam tayin olunur. İmam aslında çokta bilgili değildir ancak buna rağmen son derece bilgiç tavırlara sahiptir. Bir gün yeni biçilmiş arpa tarlalarından birinin önünden geçerken, köylülerimizden merhum Şerif Akyol'u kazlarını güderken görür. Şerif Akyol, İslami şeriatı köyde en iyi bilen fertlerden biridir. Elinde asası bir taşın üzerinde oturarak kazları gözlemektedir. Bilgiç imam ona yaklaşır ve hava atarak Şerif Dede'ye "Kazların zekâtını verdin mi sen?" der. Oysa İslam'da kaz gibi kümes hayvanlara zekât düşmez ve İslami şeriatı bilen Şerif

Dede kravatlı, grand tuvalet giyimli imama döner "Aaa hoca! Gazda zekât hocada gravat men yeni görmüşem." diyerek lafı gediğine koyar.

Kaynak: http://www.kuyucukkoyu.com/default.aspx?id=36 (31.03.2016)

3-) Terekeme bir kadınla oğlu yaylaya giderlerken bir yokuşa geldiklerinde kadın durur ve hüzünlenir çünkü geçen yıl eşiyle o yokuşu arşınlamıştır ama şimdi eşi gurbettedir ve geçen yıl eşiyle yokuşu arşınlarken arkadan köpekleri geliyormuş ve eşi dönüp köpeğin gelip gelmediğini kontrol etmiş. Bu hatırasını oğluna şöyle anlatır: "Ay oğul ay oğul, ahan burası bele atanın ite döndüğü yerdi."

Kaynak: İsmet YILMAZ

4-) Bir Azeri'nin koyun sürüsüne sürekli kurt dadanırmış. Terekeme arkadaşı gelir ve ona "Aya gedeyh bizim hocuya ohudah üfledeh gurdu bağladah. Bah bizim hocanın nefesi guvvettidi saa men deyirem." der. Azeri "Aya cehennem ol! Menim goyunnarımı senin hocanın nefesi mi sahlıyacah?" diye cevap verir ama sürekli sürüsüne kurt dadanmaya devam edince çaresiz her yolu denemek zorunda kalacak olan Azeri Terekeme'ye gelir ve "Tamam ge gedeyh sizin bu hocuya." der. Hocaya gidilir, hoca bir koyun karşılığında okur üfler ve gerçekten bir hafta kadar kurt gelmez. Bunun üzerine Terekeme ağzı kulaklarında Azeri'ye gelir ve "Be men saa demedim mi aya bizim hocanın nefesi guvvettidi, bele sizin ahundunuz bele gayırramazdı indi gördün mü ay kişi indi ne deyirsen sen?" diye lafları sıralar. Azeri "Aya, mende indi annadım on çovan iti besdiyeceğime, bir hoca besdiyerem daha yahşıdı." diye lafı gediğine koyar.

Kaynak: İsmet YILMAZ

4-) Bir Kürt, bir Terekeme ve bir Azeri bir kahvehanede sohbet ediyorlarmış. Tam o sıra deprem olur ve oturdukları yerde bulunan küçük bir masanın altına zar zor girerler. Bu arada Azeri başlar on iki imamın ismini teker teker sayıp onlardan yardım istemeye "Ya Ali, Ya Hasan, Ya Hüseyin..." diye feryat figan edince Terekeme dayanamayıp "Aa köpoğlu! Ele özüne yer taptın bir de başkalarını çağırırsan." der.

Kaynak: Zeki TÜRKÖZ

5-) Köyün birine bir devlet yetkilisi gelir. Bu beyin en büyük zevki, kemikli et yemek ve sonrasında iştahla kemiği yalayıp iliğini emmekmiş. Önüne konulan kemiksiz eti bırakıp kemiklere yönelince ev sahibi terekeme "A beyim önünde tikeler durur sen sümüğü somurursan." deyince misafir "Amcacım ben kemikleri yalamasını severim vitamin kemiğindedir." deyince Te-

rekeme "Ahan Allah'ını istiyersen! İndi men annadım, bizim itter niye bir sümüyhden ötürü birbirini yiyeller."

Kaynak: Uğur ŞİRİN

6-) Bir köylü yeni traktör aldığı vakitler ilçeye giderken römorka hayli kalitesiz ve randımansız ot yüklemiştir. Bu arada yolda ufak boylu, bir hayli bakımsız ve çelimsiz, iki yolcu alır ve römorktaki otun üzerine bindirir. Yolcular da ilçeye gitmektedirler. Traktör biraz yol aldıktan sonra jandarma tarafından çevirmeye alınır ve köylümüzle Jandarma arasında şu konuşma geçer;

-Amca ehliyetin var mı hele bir göstersene?

Tabi ehliyet falan nedir bizim köylü bilmiyordur ve esasında ehliyeti de yoktur zaten

- Yoḫdu ay bala o nedi ki?

deyince jandarma personeli traktörün eksikliklerini görür ve teker teker olması gereken şeyleri sorar köylümüz her seferinde "Yoḫdu ay bala" diye cevap verince en sonunda jandarma

-Amca traktörün çok eksiği var hem bu şekilde ot ve üstüne üstelik üzerinde adam taşıyamazsınız üzgünüm size ceza keseceğim, deyince bir hayli ürken köylü,

-Ay bala valla heç ceza kesmeye gereh yohdu, ne ot ottu ne adam adamdı! der.

Kaynak: Haldun OKTAY

Kaynaklar

DEVELLİOĞLU, Ferit (2003), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.

DUNDES, Alan (2003), "Doku, Metin ve Konteks", çev. Metin EKİCİ, *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Millî Folklor Yayınları, Ankara.

EKİCİ, Metin, "Halk Bilimi Çalışmalarında Metin (Text), Doku (Texture), Sosyal Çevre ve Şartlar (Konteks) İlişkisinin Önemi", http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/47.php (31.03.2016).

KALAFAT, Yaşar (2005), *Balkanlardan Uluğ Türkistan'a Türk Halk İnançları II*, Babil Yayınları, Ankara.

KEMALOĞLU, Muhammet (2012), "Terekeme - Karapapak Türkleri Yerleşim Alanları", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi,* S 1/3, s. 55-81.

KEMALOĞLU, Muhammet (2013), "Terekeme-Karapapah Türklerinin Görenek Gelenekleri (Muş-Bulanık Çevresinden Örnekler)", *Ulakbilge - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, C 1, S 1, Bahar, s. 43-79.

KILINÇ, Aziz (2008), "Mizahta Rahatlama Kuramına Göre Ömer Seyfettin'in Halk Anlatı Kaynaklı Hikâyelerinde Mizah", *2. Dünden Bugüne Ömer Seyfettin Sempozyumu - Bildiriler*, Gönen Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul.

ÖZKIRIMLI, Atilla (1991), *Açıklamalı Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Altın Kitaplar, İstanbul.

PAPAKÇI, Zihni (2010), *Terekemeler (Karapapaklar)* - Kökeni, Tarihi, Gelenek ve İnançları, Su Yayınevi, İstanbul.

ŞAUL, Mahir (1975), "Taklitler Güldürüsü ve Cemaatlar Toplumu Karagöz Mizahı Üzerine Bir Deneme", *Boğaziçi Üniversitesi Halkbilimi Yıllığı*, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü Yayınları (http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/mahir_saul_01.pdf) (29.03.2016).

TEKEREK, Nurhan (2003), "Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacıoğlu'ndan Bir Deneme: Kafa Tamircisi" *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S 17, s. 35-49 (http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/186/1450.pdf) (29.03.2016).

TÜRKMEN, Fikret & FEDAKAR, Pınar (2009), "Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar", *Millî Folklor Dergisi*, S 82, s. 98-109

TÜRKOĞLU, İsmail (2001). "Karapapaklar", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s.470, Ankara. (http://www.islamansiklopedisi.info/) (29.03.2016)

Kaynak Şahıs Listesi

Ad Soyad	Doğum Tarihi	Doğum Yeri	Öğrenim Durumu	Meslek
M. Zeki YILMAZ	1954	Çıldır/Ardahan	Üniversite	Öğretmen
İsmet YILMAZ	1938	Çıldır/Ardahan	İlkokul	Köylü
Zeki TÜRKÖZ	1956	Çıldır/Ardahan	İlkokul	Köylü
Haldun OKTAY	1960	Çıldır/Ardahan	İlkokul	Esnaf
Uğur ŞİRİN	1986	Çıldır/Ardahan	Üniversite	Muhasebeci

İNTERNET HALKININ MİZAHI VE SANAL ÂLEMİN KARAGÖZLERİ

Cavit GÜZEL[*]

İnsanoğlu, kendi varlığını ve yapısını her yönüyle aydınlatmaya çalışan tek canlıdır. Bu amaçla tüm bilim dallarında birçok çalışma yapılmaktadır. Her geçen gün bu çalışmaların sayısı artsa da insan denen varlığın birçok özelliği hâlâ gizemini korumaktadır.

Gizemini koruyan insan davranışlarından biri ve belki de en eğlencelisi gülmedir. İnsana has bir özellik olduğu vurgulanan (Bayraktar 2010:1) gülmenin nasıl ortaya çıktığı, insanların niçin güldüğü, nelere güldüğü, gülmenin bireysel ve toplumsal yönünün neler olduğu gibi konular geçmişten günümüze araştırmacıların dikkatini çekmiştir. Araştırmacılar gülme ile ilgi bu sorulara insanın, geçmişin ve yaşadıkları dönemin özelliklerini göz önünde bulundurarak bazı yanıtlar bulmuşlardır. Buna bağlı olarak gülme olgusu kimi kuramlarla açıklanmaya çalışılmıştır. Geleneksel yaklaşımlar olan üstünlük, rahatlama ve uyumsuzluk (çatışma) teorilerine, gerginlik esneklik, mekaniklik, saldırganlık-rahatlama, aykırılık (Usta 2005: 70,79) gibi modern kuramlar ilave edilerek bakış açıları dönem dönem güncellenmiştir. Bu yaklaşımlar sayesinde gülmenin fizyolojik, psikolojik, sosyolojik yönleri aydınlatılmaya çalışılmış, gülmenin çeşitleri ve farklı kültürlerdeki görüntüsü tespit edilmiştir.

Gülmenin ortaya çıkışını ve toplumsal boyutunu çözümlemede kullanılan en önemli unsur mizahtır. Mizah, gülme davranışını ortaya çıkaran yani insanları güldüren şeylerde bulunan bir özelliktir. Bu özellik bir unsurun içerisinde tamamen ya da kısmen bulunabilir. Ayrıca mizah bilinçli bir şekilde kurgulanabilir ya da beklenmedik bir şekilde ortaya çıkabilir. Bu yönleriyle mizahın incelenmesi ve değerlendirilmesi bireylerin ya da toplumların nelere güldüğü hakkında önemli ipuçları vermektedir.

[*] Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Doktora Öğrencisi / cvtgzl40@gmail.com

Toplumların mizah kültürleri, araçları ve anlayışları farklı olabilir. Bir toplum için gülme etkisi uyandıran bir mizahi durum başka toplum için aynı etkiyi uyandırmayabilmektedir. Buna göre gülme, evrensel bir yöne sahipken mizah, nispeten daha yerel bir forma sahiptir.

Her toplum, kendi kültür yapısının özelliklerine uygun olarak mizah araçlarını kolektif bir şekilde geliştirmiş ve şekillendirmiştir. Şekillenen mizah anlayışları, içinde geliştiği toplumların gündelik hayatlarından sanatsal yaratmalarına kadar geniş bir alanda kurumsallaşarak görünür hâle gelmektedir. Bu kurumsal yapılardan biri de geleneksel Türk tiyatrosudur. Geleneksel Türk tiyatrosunun özünü mizah, eğlence ve güldürme kavramları oluşturur. Karagöz, orta oyunu, meddah, köy seyirlik oyunları geçmişten bugüne hitap ettiği kitleyi barındırdığı mizahi unsurlarla güldürmüş ve bu yolla yaşadığı toplumla güldürme üzerinden mutabakat geliştirmiştir. Toplumun nelere güldüğü, nasıl eğlendirileceği arz talep dengesi içerisinde geleneksel bir kimliğe bürünmüştür. Bu geleneksel ürünler değişen kültürel şartlara rağmen kalıcılığını devam ettirmeyi başarabilmiştir.

Geleneksel Türk tiyatrosu içerisinde yer alan *"Karagöz, tarihin derinliklerde düşünülmüş bir hayal oyunudur. Bir beyaz perdenin arkasına konulan bir ışıkla ve bu ışığın önünden geçirilerek perdeye aksettirilen şekillerle oynanır."* (Sevilen 1990: 1) Karagöz, güldürme odaklı, mizah barındıran bir gölge oyunudur. Perdeye yansıdığı günden beri Karagöz, hitap ettiği toplumun nelere güldüğünü bilen, ona göre kendini güncelleyen ancak kalıplaşmış yönleriyle kurumsal özelliğini de ön plana çıkaran, kültürüyle barışık bir gölge oyunu tipidir. Karagöz'ün içinde yaşadığı toplumla değişen şartlara rağmen kalıplarından taviz vermeden gösterdiği uyumuna bakıldığında "Hayali[1] mi Karagöz'ü oynatıyor yoksa Karagöz mü hayaliyi?" sorusu ister istemez akıllara gelmektedir. Karagöz'ün kişiliği, olaylara bakışı, hayat karşısındaki duruşu, tavırları, görüntüsü belirli bir standarda kavuştuğu için değişen konular ve şartlar karşısında benzer tepkileri vererek oynatıcısı olan hayaliyi bir kalıbın içerisinde sınırlamaktadır.

Karagöz, hem göze hem kulağa hem de idrake hitap eden bir geleneksel gölge oyunudur. Oyunda mizah unsuru ağırlıklı olarak Karagöz üzerinde kurgulanır. Kendine has bir dili olan, konuşulanları yanlış anlayan, zaman zaman şiddete başvuran yönü ile Karagöz izleyicide gülme beklentisinin sembolüne dönüşmektedir.

Güldürme pratiği açısından geleneksel bir mizah aracı olan Karagöz figürü elektronik kültür çağı içerisinde de yerini almıştır. Reklamlardan, eğitim araçlarına kadar geniş bir alanda varlığını sürdüren Karagöz iki yönü ile bu

[1] Karagöz oynatan kişi.

bildirinin konusu olmuştur. İlki Karagöz'ün mizah yaratan sözün üstadı olması, ikincisi ise mizah beklentisinin ortaya çıktığı karakter olmasıdır.

"Bilişim alanındaki hızlı gelişmeler yaşamı dönüştürmektedir." (Özdemir 2007: 1277) Elektronik kültür ortamlarının gelişmesi ile birlikte özellikle internetin/sanal âlemin yaygınlaşmasından sonra ortaya çıkan ikincil sözlü kültür ortamında insan topluluklarının içe dönük dünyası, dijital ortamlar aracılığıyla kayıt altına alınır hâle gelmiş ve tüm dünyanın gözleri önüne serilmeye başlanmıştır. Bu durumu, sözün söz olarak (yazıya dönüştürülmeden), hareketin göründüğü gibi kayıt altına alınması ve istenilen yerde, istenilen anda tekrar tekrar tüketilebilecek bir yapıya kavuşması takip etmiştir. Sözün kavuştuğu bu yeni imkân toplumun kültürünü derinden etkilemeye başlamıştır. Söz, yazıya dönüştüğü süreçte yitirdiği enerjisini ve dönüşüm kabiliyetini elektronik ortamda yeniden kazanmış ve toplumsal yapıyı yeniden kurgulamıştır. Sözlü kültür döneminin sosyal boyutunu, takip eden yazılı kültür döneminin metin okuyucu ilişkisinin asosyal yönünü, elektronik kültür ortamı, harmanlamış ve söze yeniden sosyal ortamlarda tüketilme imkânı sağlamıştır. Mizah kültürü de bu değişimden ve dönüşümden nasibini almıştır.

Sanal âlemde mizah üreten kişi veya gruplar sözlü veya yazılı kültür ortamlarına göre daha yeni bir ortamda ürünlerini sunma imkânı bulmuşlardır. Bunun yanı sıra mizah ürettikleri durum, olay, kişi veya konular da günceldir. Ancak kültürel sürekliliğin etkisi bu yeni kültür ortamın mizahında da dikkati çekmektedir. Konular, karakterler, ifadeler modern de olsa klasik olandan çeşitli izler taşımaktadır.

Karagöz oyunu içerisinde, özellikle muhavere bölümünde bulunan bir takım kalıp ifadeler farklı oyunlarda kalıbı bozulmadan ancak bazı ifade değişiklikleriyle kullanılabilmektedir.

"Hacivat-....Demem o demek değil, ben denize, ben duacınıza, ben hâke, ben hakisâre eli yüzü yunmuş elfazı düzgün hoş sohbet fasihüllisan musâhabeti tatlı.

Karagöz- Hoş geldin keçi suratlı" (Sevilen 1990: 53)

"Hacivat-....Demem o demek değil, ben denize, ben duacınıza, ben hâke, ben hakisâre eli yüzü yunmuş elfazı düzgün hoş sohbet fasihüllisan musâhabeti tatlı.

Karagöz- Hoş geldin şalgam suratlı" (*Sevilen 1990: 93)*

"Hacivat-....Beyt-i güzininin müeddâsınca her hâli latif, etvârı zarif, Fasihül-lisan musâhabeti tatlı

Karagöz- Hoş geldin sarımsak suratlı" (Sevilen 1990: 143)

"Hoş geldin.....suratlı" kalıbı değişmeden araya *keçi, şalgam, sarımsak* sözcükleri alınmış ve tatlı-suratlı sözcükleri arasındaki kafiye ile espri izleyicinin idrakine sunulmuştur.

Karagöz oyununda mizah yaratmak amacıyla kullanılan bu söz tekniği sanal âlemde de kullanılmakta ve beğenilmektedir. "Yaş Hikâyesi"[2] adlı şarkının *"Vurur yüze ifadesi bulur seni bitanesi"* şeklindeki nakarat bölümü sanal âlemin yetenekleri tarafından keşfedilmiş ve kalıbı korunarak mizah yüklü bir forma sokulmuştur.

"Vurur yüze ifadesi diyete mi başladın bitanesi" Canan Karatay[3]

"Vurur yüze ifadesi kullanıyorum sosyal medyayı bitanesi" Binali Yıldırım[4]

"Vurur yüze ifadesi orta açayım mı bitanesi" Sabri Sarıoğlu

"Vurur yüze ifadesi çok cahilsin bitanesi" İlber Ortaylı

Geleneksel Karagöz oyunu içerisinde yaygın olarak kullanılan söz komiklerinden biri de uyumlu ile ilgisizin kullanımıdır. Karagöz, Hacivat'ın söylediklerini yanlış anlar.

"-Hacivat-A birader hep lafların setrepeki.[5]

-Karagöz- On paralıkta bana al.

-Hacivat-Neden?

-Karagöz- O sert tömbekiden." (Sevilen 1990: 74)

Karagöz, örnekte görüldüğü gibi uyumlu ile ilgisizi sıkça bir arada kullanır. Setrepeki ile tömbeki arasında ses bakımından uyum, anlam yönünden ilgisizlik veya uyumsuzluk bulunmaktadır. Bu uyum ve uyumsuzluğun bir arada ustaca kullanılması gülmeyi ortaya çıkarmaktadır. Benzer şekilde internet ortamında söz komiği üretmek için bu seste uyum anlamda uyumsuzluk tekniği yaygın olarak kullanılmakta ve beğeni almaktadır.

"-Ben traktör sürdüm Leonardo Da Vinci"

"-Sen çocuk doğur ben Beckham"

---

2 Merve Özbey tarafından seslendirilen şarkının sözleri Deniz Erten'e aittir.

3 Canan Karatay, Sabri Sarıoğlu, İlber Ortaylı isimleri içeriğe uygun olarak internet mizahçıları tarafından tercih edilmiştir.

4 Dönemin Ulaştırma, Denizcilik ve Haberleşme Bakanı Sayın Binali Yıldırım'ın 05.10.2015 tarihinde katıldığı Teke Tek adlı televizyon programında Fatih Altaylı tarafından sorulan "Sosyal medyayı kullanıyor musunuz?" sorusuna verdiği cevaptır.

5 Kapalı, gizli.

"-Selamünün aleyküm ve alimünyum selam"

Geleneksel Türk gölge oyunu olan Karagöz, mizah anlayışının ve toplumsal yapının perdeye yansımasıdır. Değişen şartlar içerisinde mizah içeren unsurlar, internet aracılığıyla artık sanal dünyada kendine yer bulmuştur. Karagöz'ü perdede canlandıran ve toplumun beğenisine sunan sanatçıların yerini caps, vine veya gif[6] hazırlayan ve onlar aracılığıyla hem hitap ettiği kitlenin mizah anlayışını şekillendiren hem de kitlenin taleplerini çalışmalarına yansıtan bireyler ortaya çıkmıştır. Karagöz'de sembolleşen mizah beklentisi değişerek çok beğeni alan caps, vine, giflerde ve bunları hazırlayan yeteneklerde toplanmaya başlamıştır. Bu yeteneklerin mizah içeren ürünlerini sunabildiği, bunları tüketenlerin katılımcı olabildiği yeni sosyal guruplar meydana gelmiştir. Üye sayıları milyonlarla ifade edilebilen bu yeni sosyal yapılar, teknolojinin sunduğu sanal ortamlarda bir araya gelmekte ve kendi kültürlerini oluşturmaktadırlar. Bu ortamlarda mizah kültürü de şekillenmektedir.

Bu yeni oluşan kültürde, salonu dolduranların Hayali'yi motive eden kahkahalarının yerini, beğen (like) tuşu almıştır. Mizah üreticileri için takdir edilme, tüketiciler için ise takdir etmenin yeni sembolü olan beğen tuşu üretilen her mizahi ürüne yön vermektedir. Beğenilen popüler (popi)[7], fenomen[8] olan yetenekler beğeni sayesinde öz güven kazanmakta ve yeni ürünleri üretmeye yönelmektedirler.

Üretilen ve kitlenin beğenisine sunulan her ürünün altında mizahseverlerin anlık yorumlarıyla katılabildiği bir bölüm de bulunmaktadır. Zaten kitlenin sosyal ve katılımcı yönü de bu yorumlar sayesinde görünür hâle gelmektedir. Saniyeler içerisinde yapılan mizah içerikli yorumlar, takipçileri tarafından beğen tuşu ile takdir edilmektedir. Çok beğeni alan yorumlar üstlerde kalarak görünür olma ve böylece yaşayabilme imkânını yakalamaktadır. Beğeni alan çoğu mizahi yorumla ilgili dikkat çekici en önemli ayrıntı, bu yorumların zaman içerisinde kalıplaştığıdır. Mizahseverlerin beğendiği kalıp ifadeler esprinin özelliğine göre yeni ifadelerle, kalıbı bozulmadan kullanılmaktadır.

".....koca yürekli adam" kalıbı

"Besmele çekmeyi bilmeyip Hacca giden **koca yürekli adam.**"

"Temel'den her kavgada ıspanak yüzünden dayak yediği hâlde, hile yapmayıp ıspanak kullanmayan **koca yürekli adam.**"

---

6 'Caps', bir görselin üzerine yazılan esprili içerik; 'Vine', 6 saniyelik komik videolar; 'Gif', grafik değiştirme biçimi şeklinde oluşturulan mizahi görüntüler olarak tanımlanabilir.

7 "Popüler" kelimesi sanal ortamda "popi" olarak kısaltılmakta ve popüler olmak, popi olmak şeklinde ifade edilmektedir.

8 Hayranlık uyandıran kişi veya durum olarak kullanılmaktadır.

Öneklerden de anlaşılabileceği gibi mizah yorumcuları beğeni alan bir espri unsurunu kalıplaştırmakta ve uygun şekilde yeniden tasarlamaktadır. Bu tasarlama sürecinde gülme beklentisini oluşturan Karagöz'e benzer yeni karakterler de mizah hayatında yer almaya başlamaktadır. Mizah, bu kişiler üzerinden tüketicilerin dikkatine sunulmaktadır. Bu yeni komik tiplerin mizaha uygun bazı özellikleri onları da Karagöz, Nasrettin Hoca, Temel gibi komiğin odağı hâline getirmektedir. Bunun en bilinen örneklerinden biri futbolcu Sabri Sarıoğlu'dur. Sabri üzerine inşa edilen sanal mizah âdeta futbolculuğunun önüne geçmekte ve bir modern mizah tipi meydana getirmektedir.

Sanal dünyada gelişen mizah kültürünün bazı özelliklerini de vurgulamak gerekir. İnternet üzerinde üretilen mizahın en önemli yönlerinden biri güncel olmasıdır. Mizah, kısa zamanda üretilir, çok hızlı yayılır ve çok uzun sürmeden mizahi değerini yitirir. Çünkü mizah güncel olan üzerine kurgulanır. Güncel olan ve üzerine mizah yaratılan husus, gündemdeki yerini yitirdiği zaman, o olayla anlamlı hâle gelen mizahi unsur da ortadan kalkar. Teknolojinin ve gündemin değişme hızı düşünüldüğünde onlar üzerine yaratılan mizahın da ne kadar kısa süreli olacağı daha net anlaşılabilmektedir.

Gündemde ve mizahta meydana gelen hızlı değişim, mizahseverleri âdeta sosyal medya bağımlısı hâline getirmektedir. Çünkü sosyal medyadan kısa bir süre bile olsa ayrı kalan biri gündemi, onun üzerine kurgulanan mizahı, anlayamamaktadır. Espriyi yakalayabilmek için araştırma yapmak zorunda kalmaktadır. Bu durum paradoksal bir döngüyü zorunlu hâle getirmektedir. Sosyal medya kültürü ancak her an kendisiyle iç içe olan kullanıcılarını tatmin etmektedir. Bu durum sosyal medya mizahını takip edenleri, gündemden kopma tehlikesi ile karşı karşıya getirmekte ve sosyal medyada daha fazla zaman geçirmek zorunda bırakmaktadır.

İnternet üzerinde, sanal ortamlarda hızlı bir şekilde üretilen, tüketilen ve unutulan mizahi unsurlar, geleneksel mizahi ürünlerin yüzyılları aşan ve tazeliğini koruyan yönü ile karşılaştırıldığında dikkat çekici bir fark göze çarpmaktadır. Kalıcılık olarak ifade edebileceğimiz bu yön, geleneksel mizahın, modern mizaha üstünlüğü olarak değerlendirilebilir. Zaten modern mizah içerisinde de nispeten daha çok beğenilenler de geleneksel ürünlerin bazı özelliklerini kendinde barındıran ürünler olduğu söylenebilir.

Sanal ortamın yaygınlığı ve kendi kültürünü oluşturma gücü yerel mizah değerlerinin otantik boyutunu da ortadan kaldırmaktadır. Sanal mizahta kademeli olarak ülke, bölge, şehir sınırı ortadan kalkmaktadır. Dünyada aynı anda yayınlanan Amerika veya Avrupa menşeli dizilerin karakterleri ile ilgili üretilen espriler, Türkiye'de sanal âlem mizahçıları tarafından dünya ile aynı zaman diliminde yüksek beğeni oranları ile tüketilebilmektedir. Kültürler ara-

sı sınırları da ortadan kaldıran bu durum yerel değerlerle bezeli geleneksel mizah ürünlerine duyulan ihtiyacı azaltmakta ve onların tüketimini ciddi boyutlarda sınırlamaktadır.

Kültürler arası sınırları kaldıran, gündem ile organik bağı güçlü ve alkışı beğen tuşu olan sanal mizah gülmenin nasıl gerçekleştiği ile ilgili geleneksel ve modern gülme yaklaşımlarının yanına yeni bakış açılarının da eklenebileceği ile ilgili ipuçları sunmaktadır. Beğenilen mizahı üretenlerin, ürünlerine yansıyan karmaşık zekâ, onu tüketen, ona gülen ve beğen tuşunu kullanan kitlede takdir etme duygusunu uyandırdığı açıktır. Zaten beğen seçeneği ( ) bu takdir etme duygusunun somut hâle getirilmiş görüntüsüdür. Buradan hareketle mizah üretenin kabiliyetinin, ince zekâsının ve yeteneğinin görülmesi ve bunun takdir edilmesinin verdiği his mi gülmeyi ortaya çıkarıyor sorusu akıllara gelmektedir? Beğenme, takdir etme ile gülme arasında organik bir ilişkinin var olup olmadığı sorgulanması gereken bir iddiaya dönüşmektedir. Takdir etmenin pozitif yönü ile gülmenin pozitif konumu da bu yaklaşımda göz ardı edilmemesi gereken hususlardandır. Sanal âlemin mizah tüketicisi üretilene güler, güldüğü için beğenir yaklaşımı, beğendiği için güler, güldüğü için beğen tuşu ile takdir eder şeklinde yeniden düzenlenebilir. Zaten gülme teorileri derinlemesine incelendiğinde hepsinde mizahı yaratan ince zekâya karşı bir takdir duygusunun geliştiği görülmektedir.

Kaynaklar

BAYRAKTAR, Zülfikar (2010), *Mizah Teorileri ve Mizah Teorilerine Göre Nasreddin Hoca Fıkralarının Tahlili,* Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

ÖZDEMİR, Nebi (2009), Sanal Mizah, ICANAS 38, 10-15 Eylül, Ankara, s. 1277-1301

SEVİLEN, Muhittin (1990), *Karagöz,* Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.

USTA, Çiğdem (2005), *Mizah Dilinin Gizemi,* Akçağ Yayınları, Ankara.

KIRGIZ MİZAHININ USTASI KUYRUÇUK

Chinara SASYKULOVA [*]

Kırgız edebiyatı her edebiyat gibi temelini halk edebiyatı ve âşık edebiyatından alır. Bu yeni edebiyatın her türü için geçerlidir. Kırgız mizahı da temelini halk arasından çıkmış âşıklardan alır. Kırgızlar halk arasından çıkmış mizah ustalarına kuudul adını verirler. Kırgız kuuduldarının en önde gelen isimlerinden biri Kudaybergen Ömürzak oğludur. Kuyruçuk ismi ise onun mahlasıdır. Bu mahlası Kudaybergen'e halk verir ve bu mahlasın birkaç rivayeti vardır. En yaygın rivayet ise Kudaybergen çok yaramaz ve hareketli çocuk olduğu için "kuyruğu yok" denir. Zamanla "kuruyugu cok" kelimesi ses değişimine uğrayarak Kuyruçuk şeklini alır. Başka bir rivayette Kudaybergen Bayzak Bahadır'ın köyüne gelir ve o sırada Bayzak Bahadır köydeki birkaç aksakal ile sohbet ediyordu. Atını bağlayıp selam verip Kudaybergen de onlara katılır. Biraz zaman geçince yemek hazır olur ve herkes yemeğe davet edilir. Kudaybergen biraz yemek yer ve kenara çekilir. Bayzak çocuğun daha yemek yemesini ister ve buyur der. Kuyruçuk da "Şahin bir kere doyduktan sonra tekrar saldırmaz." diye cevap verir. Bu cevap Bayzak'ın hoşuna gider ve at bağışlar. Kudaybergene'e Kurmuçuk adını verir. Bu olaydan sonra halk arasında Kudaybergen adı silinir ve Kurmuçuk Kuyruçuk olarak kullanılır.

Kuyruçuk 1866 yılında Kırgızistan'ın Cumgal ilçesinde dünyaya gelmiştir. 14 yaşından itibaren halk arasında tesirli konuşmaları, eğlendirici gösterileriyle tanınmaya başlar. Kuyruçuk Kırgız sanatında sadece mizahçı yönü ile değil âşıklık, manasçılık ve kâhinlik yönleriyle de ünlüdür. Ancak Kırgız edebiyatındaki yeri daha çok mizah ağırlıklı eserleriyle önem kazanır. Söylentilere göre Kuyruçuk altı yaşına kadar yürüyememiş. Bununla ilgili kendisine ait *Beçel Kalgandagı Ir* adlı şiiri de vardır:

Abaylap ukkun caş-karı,
Altı cıl butum baspadı.

[*] Yrd. Doç. Dr., Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü

Atakem meni koktuga,
Kötörüp kelip taştadı.
Alımbaydın cılkısı,
Aygırları alışıp.
Kunan-tayı carışıp,
Tepsep kete taştadı.
Can kurusun kıstalak,
Eki buttun oşondo,
Canı çıkkan taskagı.

Ayrıca şöyle bir hikâye de mevcuttur: Altı yaşına girmiş ve hâlen yürüyemeyen Kuyruçuk'u ailesi geleneksel yöntemlerle korkutarak yürütmeyi düşünürler. Çünkü korkunca yürümeyen çocuk yürümeye başlar imiş. Babası Ömürzak Kudaybergen'i alır ve açık bir alana bırakırlar. Sonra Aalıy dedikleri zengin birisinin at sürüsünü çocuğun üzerine salarlar. Çocuk korkusundan yürümüş.

Toplumda mizahın iki türü vardır: Bunların biri, günlük hayattaki ufak tefek, olumsuzlukları mizah aracılığıyla gündeme getirmektir. İkincisi ise toplumdaki olumsuzlukları dile getirmektir. Kuyruç'ta mizahın bu iki türü de vardır. Örneğin, Naymanbay âşık ile atışmasına bakalım.

Altı uruu eldin içinde,
Aybanmın dep maktandın.
Tanıp keteer cönün cok,
Tayganmın dep aytkanın.
Ayban bolson çöp salıp,
Arıktatpay bagayın.
Taygan bolson tartaytıp,
Künügö öpkö salayın.
Maarap koyçu koy bolson,
Adırdı közdöy cayayın.
Mööröp koyçu uy bolson,
Sazga aydap barayın.
Bozdop körçü töö bolson,
Tikendüü cerdi tabayın.
Kişenep körçü at bolson,
Minip alıp çabayın.

Bu atışmada Kuyruçuk Naymanbay'ın kendine olan saygıyı unutarak ağalara ve beylere yalakalık etmesini mizahla eleştirir. Bu olumsuz vasıf sadece Naymanbay'a özgü değildir. Maalesef insan toplumunda birçok kişide vardır. Kuyruçuk da Naymanbay aracılığı ile bu durumu kaleme alıyor. Diğer

yandan unutmamamız gereken bir nokta daha var Kuyruçuk'un halkın zengin tabakasından gelmiyor. Dolayısıyla Sovyet zamanında yasaklanmamasının bir sebebi de budur. Kuyruçuk beyleri, ağaları ve onlara kendi çıkarları için hizmet eden âşıkları atışmalarda hiç acımadan eleştiriyordu. Kuyruçuk'un kişiliğini ve ne kadar iyi bir mizahçı olduğunu halk arasından derlenen hikâyeleri anlatır. Kuyruçuk halk kuudulu olduğu için mizah yazmadı. Onun yaşadığı olaylar ve hadiseler mizah oldu. Bu hikâyeler hem mizah hem didaktik görev taşır. Örneğin vicdansız bir tüccara iyi bir ders verir. Şehirdeki halkı dolandıran doğudan gelen tüccar bol kazançla evine dönerken yolda Kuyruçuk görür. Kuyruçuk'un aklına hemen bir fikir gelir. "Şu tüccar hiç doymaz oldu. Buna ben bir ders vereyim. Kalıy biy'e kullandığım usulü buna da kullanayım der." (ӨСКӨНАЛЫ 1997: 29). Anadan doğma soyunur ve çamur bulaştırır her yerine. Sonra tüccarın arkasındaki ilk atın çılbırını boynuna takar. Biraz zaman geçtikten sonra biraz duraklayarak çılbırı çeker. Bu sırada uyuklayan tüccar arkasına bakar. Gördüğü manzara tüccarı çok korkutur ve bayılır. Kuyruçuk tüccarın halkı dolandırarak topladığı tüm malları geri halka iade eder. Başka bir hikâyesi de haksızlıkla ilgilidir. Ama onu ustaca mizahla dile getirmek ve bunun için ceza almamak ayrı bir ustalığı gerektirir. Mevsim bahardı. Her gün yağmur yağıyor ve bozkırdaki halkın hayvanları otlayamadığı için ölmeye başlamıştı. Bir köyün ağası Kuyruçuk ile karşılaşır ve yağmurun ne zaman duracağını sorar. Çünkü Kuyruçuk'un kâhinlik yönü de vardı. Kuyruçuk ise "Yıllar önce ölen babanın karnı patladığı zaman" diye cevap verir. Ağa cevabı anlayamaz ve açıklamasını ister. Kuyruçuk ise böyle açıklar. "Senin rahmetli baban zamanında haksız yere köylülerden çok vergi toplayarak onları sıkıntıya sokmuş. Baban öleli çok olsa da zamanında yediği o paraları sindirememiş ve karnı şişmiş. Karnı da bugün öğleden sonra patlayacakmış ve güneş de açar." diye cevap verir. Gerçekten de güneş öğleden sonra açar. Ama buradaki önemli mesaj kuudulun yani Kuyruçuk'un dediği gibi güneşin öğleden sonra açılması değil, olayı köyün ağasının babasının köylülere yaptığı haksızlıktır. Bu haksızlığı yapanın geç de olsa Hak tarafından cezalandırılmasıdır. Kâhinliğine dair daha bir örnek verelim Orozbay adlı bir kişinin çocuğu olmuyor. Buna üzülen Orozbay'a Kuyruçuk senin iki oğlun bir kızın olacak ama önce eşini erkek kıyafetiyle at yarışlarına katmayı bırak der. Çocukların doğduğunda kış demeden yaz demeden müjdemi hemen göndereceksin der. Kuyruçuk zenginlerden aldığı mal mülkü kendine bırakmadan hepsini ihtiyacı olanlara paylaştırırdı.

Mizah ustası olmak zekâ ve akıl gerektirir. Kuyruçuk'un da çok akıllı, zeki ve adil olduğu için halk arasında itibarı da yüksekti. Mizahları ile toplumdaki, insanların arasındaki sorunları da çözmeye yardımcı olur. Birkaç örnek verelim. Narın bölgesinde bir beyin ölüm yıldönümü düzenlenir ve kuzeydeki

tüm beyler çağırılır. Ak-Talaa ilinin Kasımalı adlı beyi gelmez dolayısıyla törene başlayamazlar. Çünkü bir ilin beyi gelmeden törene başlamak doğrudan savaşa yol açmaktı. Gelmeyiş sebebi de yeterince saygılı davet göndermedikleri idi. Bu işi çözse çözse Kuyruçuk çözer diye Kasımalı Bey'e Kuyruçuk'u gönderirler. Bu görevi de başarıyla yerine getirir.

Kuyruçuk'un bir hüneri daha vardı. Kuyruçuk pehlivan olarak da ünlüdür. Bu hünerinde de mizahıyla tanınan birisidir. Çüy ilinde bir düğün olur. O düğüne çok meşhur ak balban gelir ve kimse onunla güreşmeye cesaret edemez. Kuyruçuk ise cesaret edip ak balban ile güreşmeye karar verir. Ödül olarak da ak boz at belirlenir. Güreşi Kuyruçuk kaybeder ama üzülmek yerine aceleyle ödül olarak belirlenen ak boz ata gidip biner. Halk Kuyruçuk'un yaptığına şaşırır. Kuyruçuktan hemen cevap gelir: "Ak balbandan korkmayan ben değil de kim bahadır olur." der. Toplanan halk kahkahalara boğulur ve Şabdan Bey ak boz atı Kuyruçuk'a bırakır, güreşi kazanan bahadıra ise başka at verir.

Kuyruçuk'un diğer özelliği de parodi yapma yeteneğine de sahip olmasıydı. İnsanların ve hayvanların sesini tıpatıp taklit edebilirdi.

Kuyruçuk kuudula Kırgız mizahının başka bir önemli ismi olan Şarşen kuudul hem bir tanışayım hem önerilerini alayım diye gelir. Ama Kuyruçuk'un yetiştirdiği kuudul yoktu. Kendi ekolünü kurmamıştı. Bunun nedeni de bu yeteneğin Kuyruçuk'ta doğuştan olması. Bildirimizin girişinde de belirttiğimiz gibi Kuyruçuk sadece kuudul değildi, aynı zamanda siyasetçi, kâhin, bilgin gibi özelliklere sahip bir şahıstır. Dolayısıyla bu özelliklerin hepsini öğrenciye öğretmek ve aktarmak mümkün değildir. Kuyruçuk Kırgız halkında ve edebiyatında bir fenomen olarak yaşar.

Kaynaklar

1. Абдылдажан АКМАТАЛИЕВ ve diğerleri. (2012). *Кыргыз адабиятынын тарыхы.* Бишкек.
2. БЕКТЕНОВ, Зияш. (1978). *Куйручук*. Фрунзе.
3. Кеңешбек АСАНАЛИЕВ ve diğerleri (1988). *Акындар чыгармачылыгынын тарыхынын очерки*. Фрунзе. Илим.
4. ӨСКӨНАЛЫ уулу Эркалы . (1997). *Эй, бу Куйручук*. Бишкек. Шам.
5. Советбек БАЙГАЗИЕВ. "**Калыгулдун оозеки портретин бизге жеткирген"**. *Кыргыз туусу.* 15.07.2011-ж.

MİZAH GAZETESİ *LATİFE*'DE YAYIMLANAN BİR METİN IŞIĞINDA KARADENİZLİ KAYIKÇILAR

Derya KILIÇKAYA[*]

Giriş

Karadeniz insanı, girişkenliği ile bilinir. Bu alandaki başarısı ile sadece Karadeniz bölgesinde değil, diğer bölgelerde de kendini ispat etmiştir. Deniz söz konusu olduğunda, akla hemen Karadenizliler gelir fakat farklı zanaat\ sanat dallarında da başarılı oldukları bilinmektedir. Özellikle, girişkenlik ve üretkenlik gerektiren alanlarda yetenekli oldukları görülür.[1] Bunların yanı sıra Karadeniz insanı, geleneksel Türk tiyatrosunda da ilk başvurulan tiplerden olmuştur.[2]

---

[*] Okt. Dr., Kocaeli Üniversitesi Rektörlük Türk Dili Bölümü / derya. kilickaya@kocaeli.edu.tr

[1] "-İnşaat sektörüne dülgerlik ve *ustalıkla başlayan Karadenizliler neredeyse tüm Türkiye'nin 'alaylı' mimarları ve müteahhidleri olmuşlardır.*

-Ülkenin en uzak köşelerinde bile tipik özellikleriyle hemen göze çarpacak bir 'Karadeniz Lokantası' bulmak mümkündür.

-Balıkçılık sektörünün neredeyse bütün 'reisleri' ve 'uşakları' (ünlü Temel Reis'in torunları), Akdeniz'de bile Karadeniz gölü gibi kolayca yelken açıp, ekmeklerini 'taştan' olduğu kadar 'deryadan' da çıkarmaktadırlar.

-Bilinen tüm yasal ya da yasal olmayan yollardan yürütülen ticaretin tüm kollarındaki 'Karadenizli' egemenliği artık tartışılamayacak bir olgudur.

-Türkiye'nin yetiştirdiği ressam ve heykeltraşların tüm bir dökümü yapılsa, Karadenizli usta ve sanatkarların, plastik sanatlar dalında da ne kadar büyük bir grup oluşturduğunu görmek her halde şaşırtıcı olurdu." (Güleç 1988: 201)

[2] "*Laz ya da Karadenizliye gelince, tanıtıcı dansı Horon'dur. Açkı türküsü:*

Hey tablalu, tablalu

Paralar turalu

Elinde çoğu kez kemençe bulunur. Ağzı kalabalıktır, çok çabuk konuşur, kıpırdak, yerinde duramaz, çabuk öfkelenip çabuk yatışır. Ya gemicidir, gemisiyle fındık taşır; ya da kalaycı, hallaç, tütüncüdür. Adı Hemşinli Hayreddin ya da Çopur Memiş'tir. Karşısındakine konuşma fırsatı vermez. Karagöz onun ağzını kapatmak zorunda kalır. Kendisini şöyle tanıtır: 'Trabzon'da pabalık, ağzı kalabalık, paşında koca yağlık, Çopur Memiş.' Sorularını, karşısındakini beklemeden kendisi yanıtlar: Nerelüsün, onu sorayrum. Ofli

Karadenizliler, 1870'li yılların deniz ulaşımında önemli rol oynamış insanlardır. Özellikle, Şirket-i Hayriye'de[3] kaptan olarak görev yapmış ve İstanbul'un ulaşımına hizmet etmişlerdir.[4] Ancak onların Şirket-i Hayriye'de yer alması hiç de kolay olmamıştır. Ekrem Işın, bu zorluğu şöyle anlatır:

> *"Öte yandan kaptanlık mesleğinin Hâki Efendi[5] döneminde oldukça rağbet gördüğü, Karadenizli Laz kaptanların şirkete başvurmalarından anlaşılmaktadır. Karadenizliler'in psikolojisini iyi bilen Hüseyin Hâki[6] önceleri 'Ben bu vapurlarda can taşıyorum, olmaz!' demişse de sonradan yapılan bir sınavla şirkete Laz kaptanlar alınmıştır.[7] Şirket-i Hayriyye'de[8] görev*

---

misun, Ünyeli misun, Fatsali misun? Ofli isen çöylü misun, şehirli misun, çöylü isen çimlerdensun, deyilsen şehrun hançi mahallasındensun, diba tahu…' Kimi kez Lazca söyleyip Karagöz'ü döver. Hacivat onu 'Trabzon'un gülü' diye tanıtır, o da Hacivat için 'Meydan bülbülü' der. Giyimi şöyledir: Diz kapağına kadar uzayan, arkası kırmalı, sarı entari; ayağında zıpka yahut ağsız şalvar, her ikisi de sarı renkte olur; başında bir sargı, tepesi püsküllü yahut çerkes kalpağı." (And 1985: 479)

3 1851'de, Cevdet ve Fuat Paşaların girişimleri sonucu kurulan ilk Türk anonim şirketi Şirket-i Hayriye'nin faaliyete geçmesiyle birlikte, özellikle Boğaziçi köyleri canlanmıştır. Boğaziçi'nde ulaşımın, önceden sadece pazar kayıkları ile sağlanması yüzünden, pek çok kişinin ismini bilip de gidemediği, göremediği birçok köy, Şirket-i Hayriye sayesinde tanınır ve bilinir hâle gelir.

4 Aslına bakılırsa onca liman kalabalığı arasından geçmeye çalışan Şirket-i Hayriye vapurlarının, kaza yapmaması imkânsızdır. Adı hep kazalarla anılsa da, mizah gazeteleri idareyi bu sebepten hedef almış olsa da, şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki Şirket-i Hayriye, bulunduğu koşullara göre çok başarılı seferler yapmıştır. Onca olumsuz duruma karşın, yolcularına büyük felaketler, kazalar yaşatmamıştır. Bu noktada, kaptanlarının ne kadar iyi ve tecrübeli olduğu da ortaya çıkar.

5 Şirket-i Hayriye müdürü Hüseyin Hâkî Efendi hakkında, ilk dönem mizah gazetelerinde genellikle olumlu şeyler anlatılmıştır. Onun bütün gayretine karşın, memurların disiplinsizliği yüzünden, idarenin kötü hâle geldiğinden yakınılır. Geniş bilgi için bk. Derya Kılıçkaya (2015), İlk Dönem Mizah Gazetelerinde İstanbul Hayatı, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

6 Şirket-i Hayriye müdürü Hüseyin Hâki Bey, 1866'dan 1895'e kadar görevini sürdürmüştür: "*Hüseyin Hâki Bey, Şirket-i Hayriye'yi güçlendiren ve gerçek anlamda bir kent içi ulaşım ağının vazgeçilmez aracı haline getiren kişidir. Giritlidir. Kandiye eşrâfından Cami-i Kebir mütevellisi Mehmet Efendi'nin oğludur. 1825'te doğmuş, dokuz yaşındayken yetim kalmıştır. Amcası tarafından Mısır'a gönderilmiş ve orada 'Medrese-i Hanka'da eğitimini tamamlamıştır. Arapça, Türkçe ve Fransızca bilirdi. Bir ara Mehmet Ali Paşa'nın oğlu Halim Paşa'nın öğretmenliğinde de bulunuyor.*" (Çavdar 1982:174)

7 "*Şirket-i Hayriye'nin ilk kaptanlarının hemen hepsi, çoğu Rum olmak üzere gayrimüslimdi. Karava, Franoviç, Petriçeviç, Kozma, İstefanoviç, Zaharaki, Macaroviç, İngiliz olan George, Hırvat asıllı Niko bunların en tanınmışlarıydı. Keza, makinistlerin hemen hepsi de Rum ve diğer azınlıklardandı. Hiçbiri okullu değildi, hepsi de gemicilikten gelmiş, kendi kendilerini yetiştirmiş, Boğaz'ın her an yönü değişebilen akıntılı sularında tecrübe edinmiş kişilerdi.*" (Tutel 1994: 183)

8 "*1851'de Cevdet ve Fuat Paşaların girişimleri ile kurulan Şirket-i Hayriye, 1945'te hükümet tarafından satın alınıncaya kadar İstanbul ve Boğaziçi arasında buharlı gemiler*

yapan ilk Karadenizli, Ömer kaptandır." (Işın 1995: 198)

1870'li yılların İstanbul'unda çalışan kayıkçıların da bir kısmı Karadenizli idi. Kendilerine özel davranışları olan bu kayıkçıların, İstanbul halkı ile nasıl geçindiği, aralarında ne gibi diyaloglar geçtiği ancak dönemi anlatan yayınlardan öğrenilebilmektedir. Bu yayınlardan biri de mizah gazeteleridir. 1870-1877 arasında yayımlanan ilk dönem mizah gazetelerinde, İstanbul sularında çalışan kayıkçılar hakkında geniş ve ayrıntılı bilgi bulmak mümkündür. Ancak duruma Karadenizli kayıkçılar özelinde bakıldığında, *Latife* mizah gazetesi dikkat çeker. *Latife*'nin, 22 Kasım 1876 tarihli on birinci nüshasında yayımına başlanan, bir sayı ara verildikten sonra 6 Aralık 1876'da devam eden "Yağ Kapanı'ndan Yemiş İskelesi'ne Seyahat" başlıklı metin, Karadenizli kayıkçıları anlatması bakımından dikkati çeker. Metin, on birinci sayıda bu başlıkla başlamasına rağmen, on üçüncü sayıdaki devamında "Evvelki Nüshamızdaki Unkapanı'ndan Yemiş İskelesi'ndeki Seyahatin Bakiyyesidir" başlığıyla devam eder. Metin, uzun bir girişten sonra muhavereye dönüşür. Bu muhaverede ise konuşan kişiler olarak iki Karadenizli kayıkçıyı ve bir müşteriyi görürüz. Muhaverenin en ilgi çeken tarafı ise kayıkçıların Karadeniz ağzı ile konuşturulmalarıdır. Böylece inandırıcılık daha da artmış ve mizahi metin, güldürme konusunda daha başarılı olmuştur. Muhaverede, Karadenizli kayıkçıların o dönemde ortaya koyduğu bütün davranışlar ve sözler özet hâlinde verilmeye çalışılır. Müşteri çekmek için söylenen sözler, müşteriyi aldıktan sonra yolda yapılanlar ve sonrası ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiştir. Hem Osmanlı İstanbul'undaki kayıkçıların genel durumunu vermesi hem de Karadenizli kayıkçılar özelinde, onların tavır ve davranışlarını aktarması bakımından bu iki sayılık muhavereyi önemsiyoruz. Yazımızda, *Latife*'deki bu metni ayrıntısıyla inceleyecek ve değerlendirmeler yapacağız.

Yağ Kapanı'ndan Yemiş İskelesi'ne Seyahat

Eminönü'nde, Haliç girişinde yer alan kapanlar, İstanbul ticaretinin kalbinin attığı yerlerdir. Çeşitli yiyecek ve ihtiyaç maddelerinin geldiği ve ardından tüm şehre dağıtımının yapıldığı bu kapanların çeşitleri de mevcuttu: Unkapanı, Yağ Kapanı, Bal Kapanı, İpek Kapanı gibi. Her kapan, kendisine gelen

---

ile yolcu taşımacılığı yaptı. Şirket-i Hayriye, Osmanlı Devleti'nde kurulmuş ilk anonim şirkettir. Kuruluşunda iki temel amaç güdüldü. Biri İstanbul ve Boğaziçi iskeleleri arasında daha önce kayıklar ile gerçekleştirilen ulaşımı kayıklara göre daha konforlu ve güvenli olan buharlı gemilerle sağlamaktı. Diğeri ise ilk amacı gerçekleştirmek için kurulacak anonim şirketin Osmanlı ekonomisinde şirketleşme sürecini başlatacak bir örnek oluşturması düşüncesiydi. Şirket-i Hayriye yaklaşık bir asır süren ömrü boyunca Boğaziçi ile İstanbul arasında düzenli ulaşım imkânı sağladı. Böylece daha ziyade sayfiye olarak rağbet gören Boğaziçi'nde daimi ikamet ve imar arttı. Şirket-i Hayriye, Boğaziçi'nin İstanbul ile bütünleşmesi sürecine hız verdi ve bu sürece yeni bir boyut kazandırdı." (Koraltürk 2007: 20)

malın cinsine göre bir ad almıştır.[9] Yemiş İskelesi ise adı üzerinde, yemişlerin geldiği bir iskeleydi. Balıkpazarı semtinin iskelesi olan Yemiş İskelesi, kayıkların da yanaştığı bir yerdi.[10] Yağ Kapanı'ndan, kayıkla Yemiş İskelesi'ne ulaşılabiliyordu. Metnin başında, böyle bir seyahatin gayet "tuhaf" geçeceğini haber veren *Latife*, bunun bir numunesini vermek ister. İşte bu istek, böyle bir metnin ortaya çıkmasını sağlamıştır:

> "*Yağ Kapanı'ndan kayıkla Yemiş İskelesi'ne gittiğiniz var mıdır? Pek tuhaf olur. İşte biz size numûnesini arz edelim de bakınız. İsterseniz siz de böyle bir seyahat ediniz.*" (*Latife* 1876: 2)

Bu açıklamanın ardından *Latife*, güzel bir tasvire başlar. Yağ Kapanı'na gelen bir müşterinin ne gibi hitaplarla karşılaşacağını örneklerle anlatan gazete, bu bağırış çağırış arasında kalan müşterinin "pusulayı şaşır"dığını söylemekten de kendini alamaz:

---

9 "*Eminönü ticaretinin kalbinin attığı yerler arasında kapanları da zikretmek gerekmektedir. Kapanlar, Eminönü'ne gelen yiyecek ve ihtiyaç maddelerinin ekspertiz, ölçüm, fiyatlandırma ve dağıtım işlemlerinin yapıldığı yerlerdi. Haliç girişinde her biri ayrı bir ticaret merkezi idi. İçlerinde en önemlileri, Yağ Kapanı, Bal Kapanı, Un Kapanı ve İpek Kapanı idi. Kente kara ve deniz yoluyla getirilen mallar önce kapanlara boşaltılır, burada gerekli kontrol, değerlendirme, narh işlemleri yapıldıktan sonra kent ölçeğinde dengeli bir dağıtım amaçlanarak toptan satışları sağlanıyordu. Fetihten hemen sonraki yıllarda Fatih tarafından Un Kapanı'nda, salt kapan işerini düzende tutmak üzere bir 'Ehl-i Hiref Divânhanesi' yaptırılmıştı. Yemiş İskelesi'nde ise 'Çardak' adıyla, yine esnaf ilişkileri ve kapan işlemleri için bir başka yer bulunmaktaydı. Bu iki yerde, muhtesib, kapan naibi ve esnaf temsilcileri olan kethüdalar, yiğitbaşılar otururdu. Bunların görevleri, kapan ve çardaklara gelen her türlü yiyecek maddesi ile emtianın kalitesini denetlemek, her birinin şer'i ölçü birimlerine göre tartımlarının ve ölçümlerinin doğru yapılıp yapılmadığını kontrol etmek, günlük fiyat oluşumlarına göre fiyatlandırılmasını sağlamak, ayrıca şehrin nüfus yoğunluğu farklı semtlerine dengeli biçimde toptan dağıtılmasına gözcülük etmekti. Kapan ve çardak naibleri, gerektiğinde cezaları da uygulamaktaydılar. Limana gelen ve kapanlara alınan yağ, bal, un, erzak, hububat, kahve, tütün, enfiye, ipek, pamuk, dokuma vb. her şey için ihtisab, imaliye, ruhsatiye, resm-i munzam vb. vergiler de kamu hazinesi adına yine kapanlarda tahsil edilirdi. Kapanlara mal ve yiyecek getirme işini üstlenen büyük tüccarlara ve gemi sahiplerine 'kapan hacıları' deniyordu. Kapan hacıları, Osmanlı topraklarından veya dış ülkelerden yükledikleri zahire ve emtiayı Eminönü'ne getirdiklerinde ilgili kapana boşaltırlar, çardak (gümrük) işlemlerini yaptırırlardı. Kapanlardaki fiyatlandırma da genelde kapan hacılarının bildirdikleri alım fiyatı, navlun ve diğer ücretler dikkate alınarak yapılmaktaydı. Kapan hacıları 18. yüzyılın sonuna kadar işlevlerini devam ettirmişler, daha sonra onların yerini Osmanlı ülkesi içinde ticaret yapan Hayriye tüccarları ile ithal mal getiren Avrupa tüccarları almıştır.*" (Ortaylı ve diğerleri 2008: 36-38)

10 *Eskiden hemen hemen aynı anlamda kullanılan Balıkpazarı Kapısı (Porta Piscaria) adlı semt, burada Bizans döneminde de bir balık pazarı bulunduğu düşünülürse, aynı geleneği sürdürmektedir. Diğer adı 'Prama' olan bu semtin iskelesinin adı da Yemiş İskelesi idi ve bu iskeleden meyve, sebze, yemiş ticareti yapılırdı. Şimdi burada bulunan sokağa adını vermiştir.*" (Yılmaz 2003: 143)

"*Yağ Kapanı'na gelen bir müşteri evvel emirde kayıkçıların 'Şemsiyeli! Dur bak! Benim kayığıma gel! Nöbet benimdir. Karşıya, karşıya götürelim.' Diyerekten hepsinin bir ağızdan bağrışıp çığrışmalarından hayrette kalıp pusulayı şaşırır.*" (*Latife* 1876: 2)

Latife, kayıkçıların müşteriler için ne gibi cümleler kurduklarını anlatırken, söz konusu Karadenizliler olunca, o ağızla yazmayı uygun görmüştür. Bütün kayıkçılar, müşteri kapmak için büyük bir telaş hâlindedir. Hatta bu işte öylesine ileri giderler ki birbirlerini kötülemekten de geri kalmazlar. Onların bu davranışlarına bakıldığında, kayıkçı esnafının ahiliğin gerektirdiği esnaf ahlakından yoksun oldukları görülür. 19. asrın İstanbul kayıkçıları, müşteri ve para uğruna her şeyi göze almış görünmektedirler:

"Biri 'Nöbet benimdir', öteki 'Memoş'un kayığı yürümez, dön bana gel.' Daha ötekisi 'Haçan çabuk gitmek istersin bana gelesun.' Diğeri 'Efendi boş gidiyorum.'" (*Latife* 1876: 2)

Hatta hep bir ağızdan "Tahu dinle sen büzü (bizi)\ Huzun sözün kısası\ Hamsinun ıskarasu" nakaratlı şarkıyı da söyleyerek müşterilerin ilgisini çekmeye çalışırlar. Bir taraftan Karadeniz ağzıyla şarkı söylerlerken diğer taraftan da küpeşte üzerinde zıplamaya başlarlar. Şarkı söyleyerek ve zıplayarak müşterinin dikkatini çekmeye çalışan Karadenizli kayıkçılardan biri, en sonunda dayanamaz ve sinirli bir şekilde, kendine has ağzıyla şöyle der: "*Hepusundan evvelum (evvel). Ta hu benum kayıkuma geleceksun*." (*Latife* 1876: 3) Bütün bu yaygaraların arasında kalan müşteri ise ne yapacağını şaşırmış durumdadır. Hangi kayığa bineceğini bilemeyen müşterinin imdadına iskele kâhyası yetişir ve nöbetin en öndeki kayıkta olduğunu söyleyerek ona binmesini söyler. Müşteri temkinlidir. Kayığa binmeden önce, kayıkçıya kaç para vermesi gerektiğini sorar. Kayıkçının cevabı ise ilginçtir:

"*Ne vereceksun canım. Herkesin verduği nöbet parası ne ise sen de oni vereceksun. Biz seni soyacak değuluz be.*" (*Latife* 1876: 3)

Ancak müşteri nöbet parasının ne kadar olduğunu bilmemektedir. Kayıkçının ağzından zorla laf alır ve nöbet parasının "bir üçlük"ten ibaret olduğunu öğrenir. Kayık, henüz hareket etmemiştir. Müşteri ile kayıkçı arasındaki fiyat muhabbetini duyan bir diğer kayıkçı ise söze karışma gereği duyar:

"*Başka Bir Kayıkçı- Ben bir yüzlüğe götürürüm. Öte taraftan kayıkçılardan bir ikisi daha söze karışıp müşteri münazaanın büyüyeceğini anlamasıyla 'Aman canım üç kuruş olsun çek bakalım.'*" (*Latife* 1876: 3)

En sonunda kayığa binmeye karar veren müşteri, kayıkçı ile beraber denize açılır. Her şey yoluna girdi, yaygara bitti ve anlaşma sağlandı derken Haliç'e açılmış olan kayığın ardından bağırış çağırış devam eder. Müşterisini almış ve yoluna çıkmış olan kayıkçının ardından, hâlâ kıyıdaki diğer kayık-

çılar bağırmaktadır. Denizin ortasında bulunan ve yola çıkmış olan müşteriyi ikna etme gayesindedirler:

> "*Kayık iskeleden Haliç'e açılmış olduğu halde geriye kalanlar hâlâ (Biz bir ikilüğe götürürük.) diye bağırmaya ve müşteriyi alan kayıkçı da bunlara cevap yolunda gürültüye başlar.*" (*Latife* 1876: 3)

Bütün bu gürültü arasında kalan müşteri ise bıkkındır. İşinin acele olduğunu belirttikten sonra, kayıkçıya susmasını ve yola bakmasını söyler. Hem bu laf yetiştirmeler sırasında, kayığın arkasındaki mavnaya çarpma tehlikesi de vardır. Kayıkçının, bu uyarı üzerine müşteriye söyleyecekleri ilginçtir. Kayıkçı, müşteriye hiç "kasavet" etmemesini, kendisinin iyi bir kayıkçı olduğunu söyler. Ardından, babasının da bir kayıkçı olduğunu, on altı sene boyunca kayık küpeştesinde kaldığını belirterek övünür. Kendini işine vermek yerine, ısrarla konuşmaya devam eden kayıkçıyı müşterinin anlaması mümkün değildir. Müşteri, hâliyle pek tedirgindir. Çünkü kayığın etrafında başka kayıklar da vardır ve onlarla çarpışmak işten bile değildir. Ancak Karadenizli kayıkçı tuttuğu işi sonuna kadar götürmeye niyetlidir. Bu da Karadeniz insanının öne çıkan özelliklerindendir[11]:

> "*-Peki ama biraz sağ tarafına al. Bak öte taraftan bir kayık geliyor.*
>
> *-Sen korkma rahatuna bak.*
>
> *-Korkmam ama yüreğim titriyor bak şu kayık üzerimize geliyor.*
>
> *-Ta hu sen ne sabursuz (sabırsız) adam imişsun. Babam Trabzon'a gittu geldu, beni aldı İstanbul'a geturdu. İki fıçı hamsi baluğ aldu. Kayataş'un açuğunda bapurun tekerleğu bozuldu. Az söyleyeyum efendime söyleyum baş ağrısı vermeyeyum (...)*" (*Latife* 1876: 3)

Karadenizli kayıkçı, müşterisine kendi hayat hikâyesini, Trabzon'u, hamsi balığını anlatırken, kendi yöresinin ağzını kullanmıştır. Bu durum muhaverenin inandırıcılığını bir kat daha artırır. Ancak kayıkçının anlattıkları müşterinin umurunda değildir. Müşteri ne Trabzon'la ne de hamsi balığı ile ilgilenir. İlgilendiği tek şey, etrafında bir tehlike oluşturan deniz araçlarıdır. Dolayısıyla müşteri Karadenizli kayıkçıyı bir daha uyarma gereği duyar. Ancak bu uyarıdan sonra kayıkçı sinirlenecektir çünkü işine karışılması onurunu incitir. O da sert ve ani tepki gösterir. Bu durum, Karadeniz insanının önemli özelliklerindendir[12]:

---

[11] "Üstlendikleri sorumlulukları ölene dek taşıma konusunda gösterdikleri sabır, (hatta bir anlamda buna inat bile denebilir) şaşırtıcı ölçüdedir." (Güleç 1988: 200)

[12] "*Sonucu onurunu inciten gerçek ya da hayali hakaret ya da alaylara karşı, Karadenizli'nin oldukça sert ve ani tepkiler gösterdiği bilinir.*" (Güleç 1988: 200)

"*-Efendi sana kayıkçunun işine karışma deduh laf anlatamaduh lahurdu dediğun laftan çuhar, laf deduğin lahordiden çuhar. Ben çoh laftan hoşlanmam lahurdu ikisini de istemem. Ağnadun mu?*" (*Latife* 1876: 3)

Bütün bu laf yetiştirmeler sırasında, Yemiş İskelesi'nden gelmekte olan ve içerisindeki kayıkçının, aynı şekilde müşterisiyle muhabbet ettiği bir diğer kayık ile çarpışırlar. Müşteri, haklı olarak söylenmeye başlar. Kayıkçının cevabı ise "bizim kayık alışkındır" şeklinde olur. Kayıkçı, çarpıştığı diğer kayıkçıya şöyle sorar: "*Homer Dayı nasıl oldu bu iş?*" (*Latife* 1876: 3)

Muhaverenin bundan sonraki kısmı, gazetenin 6 Aralık 1876 tarihli on üçüncü nüshasında devam eder. Ancak burada kullanılan başlık farklıdır: "Unkapanı'ndan Yemiş İskelesi'ndeki Seyahat". Muhavere, bu sayıda kaldığı yerden devam eder. Diğer kayıkçı kendisini haklı görerek onu uyardığını fakat sesini duyuramadığını belirtir. Muhaveredeki esas kayıkçı ise "Homer Dayı" diye çağırdığı kayıkçının yalan söylediğini yüzüne söylemekten geri kalmaz:

"*Tövbeler olsun! Ta hu, Homer Dayı sen her vahud böyle kayuklara çaparuz verirsun hem de bağırıyorum diye yalan söylersun sesun(sesin) boğuluş mu?*" (Latife 1876: 2-3)

Homer Dayı ise karşısındaki kayıkçıyı suçlar. Ona göre kayıkçılar müşteri ile muhabbet etmemelidir. Her ne kadar, Homer Dayı böyle söylemiş olsa da bir sonraki cümlesinde kendisinin de müşteri ile muhabbet ettiğini ağzından kaçıracaktır. Üstelik muhabbetin konusu, Karadenizli kayıkçılara uygun olarak, memleketten getirtilen hamsi balığıdır:

"*-Ta ho ben babamun sılaya gitmesunu nakl ediyordum.*

-Ben de bizim Mamoş'un memleketten iletdüği hamsi baluğunu nakl ediyordum." (*Latife* 1876: 3)

İki kayıkçı arasında bu muhabbet sürerken elbette ki kayıklar ilerlemez. Buna daha fazla tahammül edemeyen müşteri ise tepkisini gösterir. Kayıkçının müşteriye cevabı ise yine Karadenizcedir: "*Haçan acele işin var vapura bineydin.*" (*Latife* 1876: 3) Kayıkçı, güç hâl ile Yemiş İskelesi'ne yaklaşır. Ancak henüz iskeleye varmadan iskeledekilere diğer nöbetini sormaya başlar. Müşteri, hâliyle buna da tepki gösterir. Bu tepki karşısında ise kayıkçı iyice öfkelenir:

"*-Çok lakurdu lazım değil, sen benum başıma bela mı geldin? Senin içun ben sıramı mı kaybederim.*

-Hangimiz hangimizin başına bela olduk acaba?" (*Latife* 1876: 3)

Kayıkçının çok uzaktan iskeleye nöbetini sorması iskeledekileri de sinirlendirir:

"- *Hay boynu altında kalasu hıyanet. Sabahtan beru bağırurum cevap vermezsin, hani neredesin?*

-Senin boynun altında halsun müşteriyi çıkar da öyle gel nöbet sor iki günlük yoldan nöbet mi sorulur?" (*Latife* 1876: 3)

Bu karşılıklı bedduaları duyan ve bu yolculuktan bir hayli sıkılmış olan müşteri ise "İkinizin de duası makbul olsun." demekten kendini alamaz. Başta pazarlığı yapılan "üçlüğü" verip kayıktan çıkmak için davranır. Ancak kayıkçı ile işi henüz bitmemiştir; çünkü kayıkçı kahve için bahşiş ister ve bunun bir âdet olduğunu savunur:

"-*Aferin be! Az kaldı batıyorduk. Daha da bahşiş ha! Üç kuruş bile çok ama başım kurtulsun diye veriyorum.*" (*Latife* 1876: 3)

Müşteri, en sonunda bin bela okuyarak karaya ayak basar ve bir daha kayığa binmeye tövbe ederek oradan uzaklaşır.

Sonuç

Kayıkçıların durumunun muhavereye nasıl yansıdığına bakılırsa şunlar görülür: Muhavere, komik ögeler barındırmakla beraber aslında bir olumsuz eleştiri metnidir. 1870'li yılların kayıkçılarının davranışlarını sergileyen bu metinde, kayıkçılar olumsuz özellikleriyle yansıtılmıştır. Dolayısıyla metnin yazılma amacı tamamen bu kayıkçıları eleştirmektir. *Latife*, bir mizah gazetesi olduğu için bu eleştiriyi okuyucularına ciddi bir metinle sunmak yerine ironik bir diyalogla vermek istemiştir. Okuyucu, metni okuduğunda gülümsemekten kendini alamaz. Gazete, eleştirisini yaptığı bu kayıkçıların memleketlerini de özellikle belirtmek istemiştir. Ancak bunu açıkça belirtmek yerine, muhaverede kayıkçıları Karadeniz ağzıyla konuşturmuştur. Bunun yanı sıra, Trabzon'dan, hamsiden ve bunun gibi Karadeniz'e has şeylerden de bahsettirerek okuyucuya kayıkçıların hangi yöreye ait olduklarını belirtmeye çalışmıştır.

Muhavere okunup bitirildiğinde, aklımızda kayıkçılarla ilgili olumsuz şeyler kalmaktadır. Kayıkçıların birbirlerine karşı olumsuz tavırları, müşteri kapmak için çaba sarf etmeleri, denizin ortasında önüne arkasına bakmayıp sadece konuşmaları ve kaza yapmaları olumsuz nitelikte olaylardır. Kısacası *Latife*, okuyucularına kayıkları ve o dönemin kayıkçılarını kötüler. Bu deniz araçlarına binmenin pek çok açıdan iyi olmadığını bir muhavere ile anlatmaya çalışır. 1870'li yılların kayıkçılarının tavırları yüzünden "kayık", göz ardı edilen ve güvenilmeyen bir araç hâle dönüşecektir. Sultan II. Abdülhamit'le beraber, kayık iyice önemini yitirir ve devrini tamamlar. Bazı kaynaklarda verilen bilgiye göre, kayığın bu padişah döneminde önemini yitirmesi, V. Murat

ile ilintilidir.[13] Sebebi ne olursa olsun, kayık ve onları kullanan kayıkçılar, 19. asrın sonlarında eski şaşaalı devirlerini yitirerek kaybolacaklardır. Böylelikle, renkli ve neşeli Karadeniz insanını, kayıklarda değil de küçük teknelerde kaptan olarak görmeye başlarız.

Kaynaklar

AND, Metin (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

ÇAVDAR, Tevfik (1982), "Kentiçi Ulaşımın Tarihsel Gelişimi (Şirket-i Hayriye)", *Türkiye Birinci Şehircilik Kongresi,* der.: Yiğit Gülöksüz, 1. Kitap, Ankara.

GÜLEÇ, Cengiz (1988), *Birinci Tarih Boyunca Karadeniz Kongresi Bildirileri,* 13-17 Ekim 1986*,* Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Samsun.

GÜLERSOY, Çelik (1983), *Kayıklar*, İstanbul, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

IŞIN, Ekrem (1995), *İstanbul'da Gündelik Hayat İnsan, Kültür ve Mekân İlişkileri Üzerine Toplumsal Tarih Denemeleri,* İletişim Yay., İstanbul.

KILIÇKAYA, Derya (2015), *İlk Dönem Mizah Gazetelerinde İstanbul Hayatı,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.

KORALTÜRK, Murat (2007), *101 Gemi,* İDO Yay., İstanbul.

Latife, no.: 11, 10 Teşrinisani 1292, (22 Kasım 1876), s. 2-3.

Latife, no.: 13, 24 Teşrinisani 1292, (6 Aralık 1876), s. 2-3.

ORTAYLI, İlber, Vahdettin ENGİN, Erhan AFYONCU (2008), *Payitaht-ı Zemin Eminönü Bir Başkenti II,* Eminönü Belediyesi Yay., İstanbul.

TUTEL, Eser (1994), "Şirket-i Hayriye", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* C 7, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yay.

YILMAZ, Ömer Faruk, (2003), *Asırlar Boyunca Eminönü,* C II, Eminönü Belediye Başkanlığı, İstanbul.

[13] "İstanbul'da uzun süre oturmuş bir Fransız, Abdülhamid'in Şirket-i Hayriye'nin en büyük ortağı olmaktan daha çok, başka bir sebepten kayıkçılara nefes aldırmayan bir politika izlediğini kaydediyor: V. Murad! Çırağan Sarayı'na kapatılmış bulunan eski padişahın önünde, uzun ve açık rıhtımlar bulunması, buraya adam, casus ve gerektiğinde isyancılar taşıyabilecek veya bizzat eski padişahı kaçırabilecek durumda bulunan bu kayıkçı esnafına karşı, kuşkulu hükümdarın içinde vehimlerin hiç eksik olmamasına yol açıyormuş. Bu şüpheyi besleyen jurnaller de gelince, akşam saatinden sonra kayıkçıların çalışmasını, teknelerinin bir yerde toplanmasını, kayıkçıların iskeleler yakınında geceyi geçirmelerini yasaklayan bir dizi polis önlemleri yürürlüğe konmuş*."* (Gülersoy 1983: 176-177)

TÜRK HÜKÜMDARLARI İRFAN MECLİSİ: MİZAH VE LATİFE ADABI

Dilorom Hamroeva[*]

*Divanü Lügati't-Türk'*de **külüt**, yani 'halk arasında gülünç olan nesne' anlamını taşıyan mizah, ince anlamlardan oluşan bir söz sanatıdır. Türk halkları medeniyetinin genel özellikleri, mizah sanatında da kendi ifadesini bulmaktadır. Özellikle, hükümdarlar arasındaki saray dairesinde ortaya konulan mizahlar saygı, zekâ, mevki, ifşa ve çözüm gibi hususları taşımakta olup yüzyıllar boyunca işlenen, gelişen bir geleneğe tabidir.

Anadolu coğrafyasında Hatiboğlu'nun *Letâifnâme* (XV. yüzyıl), Lamiî ve oğlu Abdullah Çelebi'nin *Letâifnâme*, Zâtî'nin *Letâif* isimli eseri, Bursalı Cinânî'nin III. Murad'ın talebiyle hazırladığı *Bedâyîül Âsar*, Fâik Reşad'ın *Mecmuâ-i Letâif*, *Gencine-i Letâif* ve *Külliyatı Letâif* kitabı, Ahmed Fehmi'nin *Külliyatı Fıkarât*, Mehmet Tevfik'in *Nevâdirü'z Zerâif*, *Letâifi Nasreddin* ve *Hazine-i Letâif* eserleri bilinmektedir. Özbekistan Bilimler Akademisi Yazma Eserler Kütüphanesinde yer alan N: 2221-IX envanter rakamlı *Mütaibet'ül Muslihiddin Sadi Şirazi*, N:2343-IX *Mütaibet'ül Abdülkadır Hoca Sevda,* 2342-I inventar rakamlı *Mütaibet'ül Mirza Fahr,* 113-IV envanter rakamlı *Mütaibet'ül Muşfiki* gibi yazmalar söz konusu mevzuya ait önemli çalışmalardır. Ayrıca Ni'metullah-ı Velî'nin *Letâyifü't-tasavvuf'*u, Hüseyin Vâiz-i Kâşifî'nin *Letâyifü't-tavâif* ve Mirza Mehdî Şükûhî'nin *Letâif ü Zarâif* gibi eserlerde irfan ve hikmet içeren küçük mizah metinleri yer almaktadır[1].

Mümtaz eserlerde ortaya konulan latife, fıkra, söz oyunu içeren hikâyeler, toplum ve saray ehli tarafından kullanılan mizahın belli bir farklılıklara sahip olduğunu göstermektedir:

A) Halk mizahı, esas olarak kamuoyundaki güncel düşünceleri mizaha aktarmaktadır.

---

[*] Doç.Dr., Özbekistan Bilimler Akademisi Dil ve Edebiyat Enstitüsü / yezided@yahoo.com

[1] bk. *İslâm Ansiklopedisi,* C 27, s. 110.

B) Ana kahramanları (bir kişi, bir kel, Hoca Nasreddin gibi) anonim şahıslardır. Dolayısıyla dile getirilen fıkra, latife, mizah halk sözünü ifade etmekte, herhangi bir şahıs üzerine kişisel sorumluluk yüklememekte, fıkra icracısı için de can güvenliği tehlikesi oluşturmamaktadır.

C) Yaş, rütbe, maddi güçüne göre kişileri ayırt etmemekte, genel olarak, şahsı belirtilmeyen herhangi bir kadı, şeyh, tabip, tüccara karşı çiftçi, emekçi, fakir, derviş gibi tezat kahramanlar yaratılmaktadır.

D) Halk mizahında esas mevzu olarak *Haklı ve Haksızlık* konusu ele alınmaktadır. Kahramanlar arasındaki münakaşa ya da zekâ müsabakası bazen hafif espri bazen ise keskin eleştiri yoluyla toplumsal sorunları ifşa etme, kişilerin sosyal hak-hukuklarını savunma gibi özellikler taşımaktadır.

Hoca Nasreddin Efendi latifeleri, Aldar Köse (Yalancı Köse), Yartıkulak (Kesik Kulaklı) gibi kahramanlar özünde halk mizahını aksettirmektedir.

Hükümdarlar, saray ehli mizah adabı ise halk mizahında akseden bazı serbest ifadeleri, konuları desteklememektedir:

A) Türk Halkları Saray mizahı genelde net bir tarihî şahıs üzerinden söylenmekte, açık bir tarihî kaynakta olay yeri, sebebi ve kişilerini göstermektedir.

B) Aynı tarihî şahıslar hakkında yaratılan halk latifeleri, fıkraları zaman ve mekân açısından, olaya tarihî şahitlik acısından güvenilir bulunmamaktadır. Örneğin Emir Timur ve Hoca Nasreddin hakkındeki latifeler herhangi bir tarihî esasa dayanmamaktadır. Mezkûr fıkralar daha çok sonraki yüzyıllarda Anadolu bölgesindeki Emir Timur'e karşı görüşlerin ifadesi olarak, seyyar hikâyelerden yararlanarak Emir Timur ve Hoca Nasreddin adıyla dile getirilmektedir. (*Emir Timur Hikâyeleri*, Özbekistan Bilimler Akademisi Yazma Eserler Kütüphanesi, 178-IV kayıt rakamlı nüsha.)

C) Hükümdarlar arasındaki mizah adabı kati olarak yaş, rütbe ve makam, söz oyunu yapılan çevredeki kişilerin manevi itibarını dikkate almayı talep etmektedir. Düşünmeden söylenen her kelime şahısların hayatı ve mesleki geleceğini etkilemektedir. Örneğin Abdurrahman Cami'nin *Nefahatü'l-Üns* eseri etkisinde ortaya konulan Ali Şir Nevai'nin *Nesâimü'l-Muhabbet* tezkiresinde Melameti tarikatı dervişi Mira Nisaburi hakkında bir hikâye yer almaktadır. Aynı seyyar rivayet XVII. yüzyıl meşhur derviş şairi Babarahim Meşreb'e de nispet edilmekte olup onun Belh şehri valisi Mahmut Katağan tarafından ölüm fermanı vermesi için bir bahane olduğu menkıbe edilmektedir[2].

---

[2] bk.: Навоий Алишер. Насойим ул-муҳаббат. Мукаммал асарлар тўплами. Йигирма жилдлик. 17-жилд. –Тошкент, 2000. –Б.184. Қиссаи Машраб. –Тошкент, 1995. –Б.106.

D) Üst yönetim vekilleri: Emir, sultan, padişahların birebir yazışma, konuşmalarında ifade eden mizah, halk fıkraları gibi gülmece vasitesıyla hafif espri ya da eleştiriyi içermemektedir. Genel olarak, hükümdarların söz oyunları yoğun sembollere dayanmaktadır. Baskın bir şekilde birinin diğerinden zekâ, devlet sınırları, ordu gücü ve siyasi mevki derecesinin üstünlüğünü ifade etme çabasını, ne kadar usta bir natık olduğunu belirtmektedir. Emir Timur ve Sultan Beyazit yazışmalarından ifade eden keskin ve ağır söz oyunu, İskender ve İran şahi Deryavuş hakkındeki rivayet mizahın mezkûr turunun net bir örneğidir. [*Münşeât ve Mükâtabât-ı Sultâniye,* Konya Belediyesi Koyunoğlu Kütüphanesi, 13435'de kayıt rakamlı mecmua; Alisher Navoiy (2006), *Saddi Iskandariy*, Nasriy bayoni, Toshkent, 56 s.][3]

E) Saray erbapları mizah konuları: Adab-ı muaşeret, dinî hassasiyetler, eğitim, sanatkârlık, nüktedanlık, şiir ve edebiyat, saray ehli eğlence turları, ulusal ve uluslararası ilişkiler üzerinde kurulmaktadır.

Devlet erbapları huzurunda mizahın en önemli noktalarından biri adab-ı muaşerettir. Sultan'ın veya ehl-i saltanatın huzurunda söylecek her söz, muhatabın istikbali hatta can güvenliği korumak acısından da çok önemlidir. Ali Şir Nevai, Mevlana Muhammad Alim hakkında yazarken, Timurilerden Mirza Uluğbek ile hemmektep olmasına rağmen Hirat'a kovulduğu, fazla küstahça şakalar yaptığı sebebiyle 'saltanü-i şani' dayanamadığı, Semerkant'tan sürüldüğünü belirtmektedir. [Alisher Navoiy (1997), *Majolis un nafois,* Toshkent, 14 s.]

Mira Nisaburi, ki ünlü derviştir; halk kendisine fazla gönül bağıyla bağlanmaması için edep ve erkana uymayan davranışlarda bulunuyordu. Ehl-i cemaanın fazla saygı ve sevgisi derviş kalbini kibire götüreceğinden endişe edenlerdendi kendisi. Bu sebepten, pazarlık yerde, yolda sokakta giderken hacet ihtiyacını yapar, onun ortalık yerde işediğini gören halk da onun yaptıklarını yadırgar, hatta melamet ederdi.

Babarahim Meşreb de Belh valisi huzurunda hacet ihtiyacını yaptığı, vali neden böyle davrandığını sorduğunda, 'Adalete dayanmayan yönetim üzerinden pisletmek caizdir.' tarzında cevapladığı, hem de ölüm fermanı aldığı menakıplarda söylenmektedir. Tarihî açıdan mezkûr olay ne kadar gerçek olduğu tartışılsa da Belh valisi Mahmut Katağan ve meşhur derviş şair Babarahim Meşreb ölümünden önce adalet üzerinde münakaşaya girdikleri, hak sözü söylemek adı altında daha önce de muaşeret adabına aykırı davrandığı, daha da çok siyasi dengeleri etkileyici davranışlarda olduğu tahmin edilebilir.

[3] Rivayete göre, İran şahı III. Dara, İskender'in mektubuna cevaben bir top, çevgan ve tarık yollamaktadır. Anlamı da top-İskenderin toy, devlet yönetimi için çok genç olduğunu, Dara dünyayı top gibi oynarken, İskender çocuk gibi ancak çevganla top oynayacağını, tarık-Dara'nın ordunun hesapsız sayıda çok olduğunu ifade etmektedir. Sultanlar arasındaki münakaşalar, genel olarak, gülmece değil, zekice düşünülen sembollerle karşı tarafın gülünç bir duruma düşürme, kendi üstünlüğünü ifade etmeye yönelik hazırlanmaktadır.

Türk halklarında letaif yaygındır, aynı zamanda zekâ ve nüktedanlık temsili olarak hoş görülmektedir. Ancak hiciv, özellikle de Saray dairesinde hiciv yasaktır. Ali Şir Nevai *Mecalisü'n nefais*'de Mevlana Cünuni'nin Hoca Hafiz Şerbeti ile aralarında geçen tartışmadan dolayı bir hiciv şiiri yazdığını söylemektedir. Kişiler mezkûr hicvi ezbelerdiler ancak gayet güzel şiirleri vardı, yaydığı hiciv sayesinde unutuldu. Ne kadar ün kazanmış olsa da, adı geçen hicvi örnek olarak tezkireye istinsah etmeyi kendi şanımıza munasip göremedik, demektedir. [Alisher Navoiy (1997) *Majolis un nafois,* Toshkent, 20 s.] Aslında Şark medeniyeti insanların bireysel özellikleri hicvetmeyi uygun görmemektedir. Keykavüs'ün *Kabus-name* eserinde hiciv yapmak fesat belitisidir. "*El-müzahü mukaddemetü-eş-şerri."* yani "*Şaka etmek şerre yol açar*." sonucu hoş bulunmamaktadır şeklinde uyarılmaktadır. (Keykavüs*, Kabus-name,* Mercimek Ahmet Tercümesi, C 1, s. 175.) Osmanlı tarihinde Figânî, bir mecliste söylediği "*Dü İbrāhīm āmed be-deyr-i cihān, Yekî büt-şiken şod yekî büt-nişān"* yani *"Dünya sahnesine iki İbrahim geldi, Biri put yıktı, biri put dikti."* beytinden dolayı İbrahim Paşa tarafından idam edildiği bilinmektedir (Abdülkadir Karahan, *İslâm Ansiklopedisi*, C 13, s. 58).

Saltanat ailesi vekilleri davranışlarından ortaya çıkan olay mizahi, tarihî kaynaklarda, hükümdarların sadece siyasi şahsiyet değil, sosyal kimliği, karakter özelliklerini öğrenmede önemli yer almaktadır. Yine Timurilerden Zahiriddin Muhammad Babur, Kabul civarında savaşırken, derviş-yolcu kılığında rakip iskanıya girmesi ve olay sonucunda, kabile başı Yusuf-Zai kızı Bibi Mübarike'yle evlenmesi, olayın mizah yanıdır. Ancak bu rivayet Babur'un ne kadar yürekli ve her anlamda dönemin kahramanı olduğunu bir sonraki kuşaklara aktarmada çok bir vasıtadır[4]. (ГОДЕН, Маргарет Румер. (2007) *Гулбадан*.–Тошкент, s. 27). Tam bir yönetimin siyasi yaklaşımı, eylemler de bazen olay mizahı olarak kayda geçmiştir. Sultan Abdülaziz döneminde, Osmanlı Devleti'nin Buhara'da hapsedilen 3 İtalyan tüccarının tahliyesiyle ilgili iltimas talebi gerçekleştirilince iltimas talebiyle yazılmış olan Name-i Hümayün 1863 yıl 15 Kasım tarihinde İtalyan gazetesinde yayımlanmaktadır. Olayın mizah yanı şu ki, küresel bakınca, mezkûr yayın İtalya devletinin Osmanlı Devleti karşısında bir daha siyasi güç ve itibarı düşmesini yayınlamaktadır. Ancak durumu siyasi değerlendirirken, Sultan Abdülaziz döneminde,

---

4 Zahiriddin Muhammad Babur, Kabul şehri kalesini kuşatırken, bir akşam derviş kıyafetinde kabilenin seyil yaptığı yere gelmektedir. Kabile başbuğu Yusuf-Zai'nin kızı Bibi-Mübarike'ye denk gelmekte, ondan içecek rica etmektedir. Zeki ve akile Bibi-Mübarike, Babur'un kim olduğunu farkında olsa da bir padişahın bu durumda yakalatmayı kendine uygun bulmaz ve gerçekten habersiz gibi Babur'u uğurlamaktadır. Bir sonraki gün padişah Babur, cesur ve bilge melikeyi kendine istemekte, savaş sulh olarak son bulmaktadır.

İtalya'nın Osmanlı Devleti tarafından değer gördüğü anlaşılmaktadır[5]. [İsmet Binark (1992), *Osmanlı Devleti ile Kafkasya*, *Türkistan ve Kırım Hanlıkları Arasındaki Münâsebetlere Dâir Arşiv Belgeleri,* 1687-1908 yılları arası, BA, İrade-i Hariciye, no. 11667, Ankara, s. 30.]

Ancak saltanat vekillerinin cesur davranışları, Devlet'in siyasi taraftarlığı hiçbir şekilde hükümdarın ailesi veya Devlet'e karşı aynı cesaretle tepki vermeye yasal hâle getirilmesine izin vermemektedir. Mevlana Rumi'inin *Fihimafih* eserinde bir padişah oğlunu çok zeki üstatlar yardımında eğitir ancak avucunda sakladığı nesnenin tüm eksiksiz özelliklerini söyleyen ancak sonunda aynı özelliklere uyduğu için avuçtaki nesnenin galvir olduğunu belirten şehzadeye karşı padişah, "Bilimle bütün özellikleri bilebildin ama özü yakalamak için zekân yetersiz kaldı." gibi ifade kullanmaktadır. Mezkûr hikâye, bâtın ve zahir ilimleri hakkında olup meçhul şahıslar üzerinde kuruludur. Ama Hz. Rumi gibi dönemin bilge âlimi ve yazarı dahi, bu tarz hikâyeleri somut şahıslar üzerinden söyleyemez. Velhası, mizah adabı somut şahıslar üzerinde mevki ve rütbeye göre söz erkinliğinin bile tabakalanmasını talep etmektedir.

Hülasa olarak, Türk Halkları Saray vekilleri arasında mizah daha çok lütuf sanatı, letaif, ince ve güzel anlamlı kelimelerden ibaret söz oyunu olarak ortaya çıkmaktadır. Şiirde mizah, eş anlamlı kelimelerle yaratılmakta olup hiciv ve alay içermemesi tercihtir. Şiir bezmlerinde dile getirilen örnekler, şairin bulunduğu sosyal ortama karşı inceliğiyle birlikte, kendi istikbalini de belirlemektedir.

Şiir mizahı haricinde, saray ehli arasında, bilhassa, hükümdar aile vekilleri davranış, cesaret, siyasi yaklaşım, eylemsel çözümlerle de mizah yaratmaktadır. Ancak mizahın bu türü gülmece yaratmak için değil, güç ve zekâ üstünlüğünü ifade etmek amacıyla yapılmaktadır.

Hükümdarın saray vekillerine mizahıyla, hükümdarın hükümdara karşı kullandığı bireysel yazışma, konuşma sürecindeki mizah anlam derinliğiyle birbirinden fark etmektedir. İki hükümdar arasında gerçekleşen mizah, daha çok eylemsel ve yoğun sembollerle ortaya konulmaktadır. Bu aynı zamanda her iki tarafında kendine mahsus özellikleri, gücü ve siyasi mevkisini göstermeye yönelik bir davranışlardır.

Saray vekilleri, din erbapları, ulema ve icat kişileri kendi aralarında ince anlamlı kelimelerle sözel tartışmalara, zekâ müsabakasıya girişebilseler de

---

[5] Sultan Abdülmecit döneminde Buhara'da tutuklanan İngiliz görevlisinin salıverilmesi için de iltimas talebi mektup yollanmaktadır. Osmanlı Devleti, Orta Asya ve Avrupa ülkeleri arasındeki siyasi gerginliklere köprü olarak yardım etmektedir. bk.: BA, *İrade-i Hariciye*, no. 847.

hükümdarın aile vekillerine karşı aynı cüreti kullanmaları muaşeret adabına göre yasaktır.

Saray dairesinde mizah halk mizahı gibi ekonomik, hak-hukuk konularına yoğun değinmemektedir. Daha çok ulusal ve uluslararası ilişkiler, eğitim, siyasi ve manevi bakış açısı gibi konuları esas almaktadır.

Tarihî memuar eserler, biyografiler, tezkireler daha çok saray vekilleri arasındaki mizahı ele aldığından dolayı, tarihî kaynaklarda ta XVII-XVIII. yüzyıllara kadar maişi konular mizah ve hicivde yoğun kullanılmamaktadır. Hiciv şiirler Türk halkları edebiyatında daha çok halk metinlerinde görülmekte olup saray dairesinde bu tarz şiirlerin yaygınlaşması etik bulunmamaktadır.

Bazı hiciv şiirleri tarihte şairin idamıyla son bulmakta olup bu durum uzun yüzyıllar saray vekillerine karşı toplumun saygı ve tabu anlayışını şekillendirmektedir.

Türk hükümdar daireleri arasında mizah kelimelerin ince anlamlarıyla oynamak ancak yaratılan anlam karşıdaki şahsın itibarını düşürmemesi, ruhunu incitmemesi, zekice çözümsel özelliklere sahip olması dikkate alınmaktadır.

Kaynaklar

Afandi Latifalari (1989), Toshkent.

AVCI, Artun (2003), "Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece", *Birikim*, S 166.

BALOĞLU, Mustafa. (1994) *Fıkralarla Nasreddin Hoca*, Akşehir, s. 4.

İslâm Ansiklopedisi, C 27, s. 110.

KARAHAN, Abdülkadir, "Figânî", *İslâm Ansiklopedisi*, C 13, s. 58.

Osmanlı Devleti ile Kafkasya, *Türkistan ve Kırım Hanlıkları Arasındaki Münâsebetlere Dâir Arşiv Belgeleri,* (1687-1908 yılları arası), BA, İrade-i Hariciye, no. 11667, Ankara, s. 30.

STEİN, Heidi, *Turkish Nasreddin Hoca's Appearance as the Uzbek Afandi* Middle Eastern Literatures, Volume 10, Issue 3, 2007.

TEZÇAKAR, Behice (2008), *Muhteşem Süleyman Kanuni*, Timaş Yayınları, İstanbul.

ГОДЕН, Маргарет Румер. (2007) Гулбадан.–Тошкент, s. 27

НАВОИЙ, Алишер (2000)Насойим ул-муҳаббат. Мукаммал асарлар тўплами. Йигирма жилдлик. 17-жилд. Тошкент, s. 184.

Қиссаи Машраб (1995), Тошкент, s. 106.

HAC HATIRALARI VE FIKRALARINDA MİZAH UNSURLARI

Doğan KAYA[*]

Hac; hür, akil baliğ olan her Müslüman'a farzdır. Müslümanları, diğer dinlere mensup olanlardan ayıran önemli bir ibadet olan "hacc"ın sözlük anlamı "saygı duyulan makamlar ziyaret etmek"tir. Hac ibadeti, farklı coğrafyalardan, farklı ırklardan inananların bir yumak olup Yaradan'a yöneldiği, duaların, yakarışların, doğruluğa, gerçek insan olmaya yönelikleri faziletli bir ibadettir. Hacca gidişin anlamını idrak etmek ve haccın gayesinden haberdar olmak gerekir. Hac ibadeti ile birlikte kötülükler terk edilir, riyaya, husumete, gıybete, kötü niyete, bühtana nihayet verilir. Allah'ın emirlerine ve yasaklarına uyarak Allah'ın istediği insan olma yolunda mesafe alır. Kul, verdiği sağlık ve nimetler için Rabb'ine daha fazla yaklaşır, şükreder. Artık imanı kat kat kuvvet kazanmış olan hacıya şeytanın vesvesesi müessir olmaz.

Hac ibadeti, birkaç yönden zorlukları ihtiva eden bir ibadettir. Önce hacı adayının sağlık ve maddi durumunun yerinde olması gerekir. Asıl yorgunluk ise Arafat'ta, Müzdelife'de ve şeytan taşlama sırasında olur. İnsanlar bir iki saatlik uyku ile üç gün boyunca enerji tüketir ve güçsüz kalır. İnsanlar bu eziyet ve yorgunluklarla sağlıklarının değerini, mal ve servetin geçici olduğunu öğrenir; hayatımızda çok çok değer ifade eden ana, baba ve evladın geri planda kaldığını idrak eder.

Meseleye haccın rükünlerini yerine getirebilme çerçevesinden baktığımızda, aklımıza şu sorular gelmektedir: Hac konusunda ne kadar bilgiliyiz, ne kadar şuurluyuz? Acaba bu ibadeti ne derece hakkıyla yerine getirebiliyoruz? Gerek ibadet sırasında gerekse Hac ziyaretinden sonra haccı layıkıyla yaşayabiliyor muyuz? Saflıklarımızın ve inancımızın boyutları nereye kadar uzanmaktadır? Bu soruları irdelerken biz, meseleye hac fıkraları ve hatıraları açısından bakacağız. Dinlerken veya okurken gülüp geçtiğimiz fıkralar aslında gerçeklere mizah penceresinden ayna tutan ürünlerdir.

---

[*] Dr.

Biz on beş, on altı yıl içinde toplayabildiğimiz 42 adet örnekten hareketlere hac ibadeti konusuna insanımızın konumunu belirlemeye çalıştık. Elimizdeki malzemeleri yedi ana başlık altında topladık. Bunlar;

A. Hac öncesine ait fıkralar ve hatıralar,
B. Mekke'de iken cereyan eden fıkralar ve hatıralar,
C. Tavafla ilgili fıkralar ve hatıralar,
D. Şeytan taşlamayla ilgili fıkralar ve hatıralar,
E. Ravza-yı Mutahhara ile ilgili fıkralar ve hatıralar,
F. Hac dönüşüyle ilgili fıkralar ve hatıralar,
G. Haccı yaşayabilmeyle ilgili fıkralar ve hatıralardır.

Bunları şöyle irdeleyebiliriz:

A. Hac öncesine ait fıkralar ve hatıralar:

İmanı zengin her Müslüman hacca gitmeyi murat eder ama nasip olur veya olmaz. Sağlığı ve maddi durumu yerinde olan birisinin İslam'ın beş şartından birisi olan hacca gitmeyi arzu etmemesi iman zayıflığındandır.[1] İslamiyet'in meseleye bakışı bu şekildedir. Hâl böyleyken toplumda hacca gitmekten imtina eden kişilerin olduğu da malumdur. Bazıları inanç zayıflığından veya kendini hac için hazır hissedememekten dolayı hacca gitmek konusuna mesafeli dururlar. Kişilerin bilhassa Orta Anadolu'da ve Doğu Anadolu bölgesinde hacca gitmek istememesi yadırganacak, ayıplanacak ve hatta alay edilecek bir durumdur. İşte, elimizdeki üç fıkra bunun tezahürü olarak ortaya çıkmıştır.

1. Arzu etmemesine rağmen yaşlı bir Terekeme'yi, oğlu hacca kaydettirir. Aslında, Terekeme'nin hacca gitmeye pek gönlü yoktur. Gün olur, hacı adaylarını uğurlama vakti gelir. Oğlu, hanımı, torunları, gelini ve yakınları sarılıp hüngür hüngür ağlarlar. Hacca gönülsüz olan ve bunu kendisinden ayrıldıkları için ağladıklarına hükmeden Terekeme yine de bir ümitle;

-Aye! Koyun getmim, koyun getmim, der.

2. Ahmet adında bir Terekeme'nin çocukları, babalarını hacca göndermek isterler. Yolcu etme vakti gelir. Terekeme'yi otobüse götürmek isterlerken baştan beri gitmeye gönlü razı olmayan Ahmet başlar yalvarmaya;

-Men mala mı bahmıram, goyuna mı? Ahır mı süpürmürem a balalarım! Niye meni hacca yolluyursunuz?[2]

---

1 http://www.sorularlaislamiyet.com/article/9989/hac-ibadeti.html

2 Abbas GÖKÇE, A. Mecit DOĞRU (1992), *Gül Gülebilirsen,* Ankara, s. 39.

3. Sivas'ın eski kabadayılarından birisi gün gelmiş hacca gider. Hacdan döndükten sonra arkadaşlarından birisi ile baş başa kalınca ona da hacca gitmesini tavsiye eder.

-O mübarek yere doyum olmuyor. Yaşın geçiyor, durumun da iyi. Artık şu haccına gitsen iyi olur, der.

O da:

-Bir iki pis işim kaldı, benim de aklımda, der.

B. Mekke'de iken cereyan eden fıkralar ve hatıralar:

Hacca giden Türk hacı adaylarının içinde kırsal kesime mensup olanların sayısı azımsanmayacak derecede fazladır. Hac önemli bir ibadettir. Dolayısıyla bu insanların pek çoğu teknolojiden ve gelişmelerden bihaberdir. Bunlara saflıklar, cahillikler ve şuursuzluklar da eklenince ortaya komiklikler çıkabilmektedir. Ayrıca hacı adaylarının inançlarında ne derece samimi oldukları da burada tezahür edebilmektedir. Farklı coğrafya olmaları farklı dillerde insanlarla bir arada olmalarına bağlı olarak birtakım problemler de yine bu ortamda vuku bulmaktadır.

4. Zengin fakat teknolojiyle pek tanışmamış olan hacı, Mekke'de modern bir lavaboda abdest alırken, elini musluğa uzatır. O sırada musluk akmaya başlar. Elini geriye çekince su kesilir. Bunu iki üç kere yapınca kendinde bir keramet hasıl olduğuna inanır.

-Ya Resulullah! Ümmet gör ümmet, der.

5. Kafile başkanı hacılara ertesi günü Mekke'den Medine'ye gideceklerini, buna hazırlık yapmalarını söyler. Uzun süredir memleketinden ayrı kalan ve torun hasreti burnunda tüten ve bir an önce evine dönme muradında olan hacı;

-Bu da nereden çıktı? İş komayıp çıkarıyorsunuz, der.

6. Mekke'de hacıya sorarlar;

-Tespih alacak mısın?

-Ya biz buraya ne diye geldik, der.

7. Bir hacı tavafını yaptıktan sonra, huşu ile kendinden geçer. Öyle ki;

-Ya Rabbi! Benim canımı bu mübarek topraklarda al, der.

O sırada vücudunda bir titreme, terleme, bulantı, baş dönmesi olur. Birdenbire ölüm korkusuna kapılan hacı bunu görünce;

-Ya Rabbi! Durup dururken şimdi başımıza bir iş çıkarma, der.

8. Türkiye'den birisi, hacdaki yakınına telefon açar ve Mekke'de kaldıkları yerin neresi olduğunu sorar.

-Neredesiniz?

Hacı cevap verir:

-Şeytan'a yakınız.

9. Azerbaycan Türkü hac dolayısıyla Mekke'de iken bir Arap'la kavga eder. Ağzına gelen küfürleri savurur. Arap da ona yine küfürle cevap verir. Bu küfürleşme karşılıklı devam ederken Azerbaycanlı sonunda der ki:

-Aye buna bak! Men ona söyürem o mene Kur'an ohuyur.

10. Mekke'de öne çıkan problemlerden birisi de tuvalet problemidir. Tuvalet sayısının çok olmasına rağmen ihtiyaç uyanların çokluğundan önlerinde on beşer, yirmişer insanların oluşturduğu sıralar oluşu.

Türk hacılarından birisi midesini bozar ve ishal olur. Apar topar kendisini tuvalete zor yetiştirir. Ne var ki tuvaletin önünde bir hayli kalabalık vardır. Onlara dilinin döndüğünce meramını anlatır, rızalarını alır ve öne geçer. Acele acele kapıya vurur:

-Biraz acele eder misin / İshalim, daha fazla tutamıyorum, diyerek içeridekinin bir an önce dışarı çıkmasını rica eder. Tesadüf bu ya içerideki de Türk'tür. Dışarıdakine cevap verir:

-Dua et ishalsin, dua et ishalsin!..

11. Hacının birisi ibadet sırasında devamlı çalışan klimalardan dolayı yüz felci olmuş, ağzı yüzü kaymış. Tabi canı sıkılmış. Etrafındakiler onu;

-Canını sıkma! Bu geçicidir, bir aya kadar geçer.

Hacı:

-Ben de biliyorum bunun geçici olduğunu. Benim sıkıntım şimdi memlekete vardığımda "Günahlarından dolayı çarpılmış da gelmiş derler." Ona üzülüyorum, der.

12. Hacda ihrama girmek önem ve hassasiyet ister. Hatta bu, yaşlı olanlar için başlı başına bir problemdir. Sivaslı yaşlı bir hacı bir türlü ihrama bürünemez ve ihram çıplak vücuda örtüldüğünden hacı beceremez ve avret yerlerini tam gizleyemez. Bu birkaç kere başına gelince sonunda dayanamaz ve

-Allah'ım bu ihram belasından ne zaman kurtulacağız, der.[3]

---

[3] Bu hatıra Kasım Demir'den alınmıştır.

13. Bir hacı ihrama girer ancak başındaki takkeyi çıkarmaz. Grup başkanı olan imam ve kafile başkanı olan müftü, ihrama girilirken takke, çorap ve külotun vücutta olmaması gerektiğini söyleyip takkeyi çıkarması hususunda ikaz ederlerse de hacıya, bir türlü söz geçiremezler. Bunu, orada bulunan hacının hanımına söylerler. Hanımı;

-Çıkar onu başından, diye kocasına kızar. Hacı bunun üzerine süklüm püklüm olur ve

-Peki hanım, deyip takkesini kuşağına sıkıştırır.[4]

C. Tavafla ilgili fıkralar ve hatıralar:

Malum olduğu üzere Kâbe, ilk olarak Hz. İbrahim tarafından inşa edilmiş, Allah'ın yeryüzünde işaret ettiği önemli bir noktadır. Hacı adayları, hac vazifesini yerine getirirken Kâbe-i Muazzama'nın etrafında salavat-ı şerife getirilerek, dualar ederek Kâbe'nin etrafında yedi kere dönüp Kâbe'yi tavaf ederler. Tavaf, kâinat nizamını sembolize eder. Malum olduğu gibi kâinattaki bütün gezegenler, ezelden ebede kadar bir dönüş içindedirler. Harem'in etrafında da dönmekle, inananların asıl merkeze bağlılığı ve aşkı sembolize edilmektedir. İnsanların bu şuurla tavafını idrak etmesi gerekir. Ne var ki üzücü de olsa tavaf sırasında bigânelikten, bihaberlikten ve cahillikten dolayı birtakım komik sahneler karşımıza çıkabilmektedir. Tespit edebildiğimiz fıkralar da bunun tezahürü olarak ortaya çıkmıştır.

14. Karı-koca tavaf yaptıktan sonra tavaf namazını da kılar. Ardından adam ellerini kaldırıp dua eder.

-Ya Rabbi! Sana kulluk edemiyoruz. Sen günahlarımızı affeyle. Sen ibadetlerimizi kabul eyle. Haccımızı kabul eyle…

Bunu duyan hanımı:

-Tabi kabul edecek, o kadar para harcadık, der.

15. Doğulu vatandaşlardan birisi tavaf sonrasında dua ederken;

-Ya Rabbi! Hasso'ya 100 koyun 50 inek ver, der.

Yanındaki niye kendisi için değil de komşusu için istekte bulunduğunu sorar. O vakit;

-Allah benim nasıl bir hınzır olduğumu bilir, bana vermez. Hasso, saf adam, ona verir, ben de ondan çalarım, der.

16. Birçok hastalığı olan birisi, tavaftan sonra tavaf namazını kılar, ellerini açıp

---

4 Bu hatıra Kasım Demir'den alınmıştır.

-Ya Rabbi! Siyatiklerime derman ver. Kalbimin, midemin, romatizmalarımın, böbreklerimin, başımın ağrısını kaldır, diye sekiz on hastalığının şifası için Allah'a dua eder.

Bunları duyan yanındaki hacı, elini yumruk yapıp onun omuzuna vurarak

-Allah'ı uğraştırıp durma yahu! Senin hastalıklarını düzeltinceye kadar üç adam daha yaratır, der.

17. Gençliği hızlı geçen bir Kâbe'de dua ederken, ellerini açıp

-Allah'ım! Durum bildiğin gibi değil! Beni affet, der.

18. Harem'in çok tenha olduğu bir sırada bir hacı adayı, bir yandan tavafını yapar, bir yandan da dua eder.

-Ya Rabbi! Kalabalık bastırmadan benim günahlarımı affet.

19. Tortumlu tavaf sırasında gökyüzüne bakar, ayı görür:

-Aynı bizim oradaki ay yahu, der.

20. Bir hacı, Hacerü'l-Esved'e dokunmak isterken kalabalık yüzünden bunu başaramaz. İkinci denemesi yine başarısız olur. Üçüncüsünde tam dokunacakken arkasından birisi saçından tutup çeker. O da

-Bırakın lan! Hepinizin geçmişini… , diyerek küfreder.

21. Erzurumlu, tavafını yaptıktan sonra mültezemin karşısına geçer:

-Hey mübarek! Gözün hacı görsün, der.

22. Gençliği yıllarca hırsızlık yapmakla geçen birisi yaptıklarından pişmanlık duyar ve hacca gider. Tavafını yaparken yerde kabarık bir cüzdan görür. "Alsam mı, almasam mı?" diye düşünür. Sonunda eski alışkanlığı nükseder ve

-Adaaam! Nasıl olsa bir daha gelirim, diyerek eğilip yerden cüzdanı alır, kuşağının arasına sokar.

23. Bir Anadolu kadını tavaf sırasında yanındakine Peygamber'imizi kastederek

-Mübarek burada mı yatıyor, der.

D. Şeytan taşlama ile ilgili fıkralar ve hatıralar:

Sohbetler sırasında hac söz konusu edildiğinde ilk olarak tavaf, Arafat ve şeytan taşlama akla gelir. Küçük taşlarla sembolik olarak icra edilen şeytan taşlama ritüelini, reel boyutlara taşımak cahillikten başka bir şey değildir. Hacı adayı bunun kötülüğe, riyakârlığa, düşmanlığa, buğza ve kine mesafeli

durmak anlamına geleceği şuurunda olmalıdır. Hâlbuki durum öyle değildir. Şeytan taşlama hadisesine bağlı olarak anlatılanlarla baktığımızda trajikomik bir tablo ile karşılaşırız.

24. Uyanık, üçkâğıtçı birisi hacca gider. Dönüşte,

-Şeytan da taşladın mı, diye sorarlar.

-Tabi taşladım, der.

-Adam kardaşını taşlar mı, derler.

25. Şeytanı büyük taşlarla taşlayan hacıya;

-Niye böyle büyük taşlar atıyorsun, küçük taşlar atacaksın, deyince o da şöyle cevap verir:

-Karışma sen. O değil mi beni yoldan çıkaran.

26. Oğlu, Türkiye'den cep telefonu ile babasına sorar;

-Baba nasılsın? Ne yapıyorsun, der.

Babası cevap verir:

-Oğlum! Geceyi Mina'da geçirdik. Şimdi de mübareği taşlamaya gidiyoruz.

27. Hacılar, şeytan taşlarken küçük taşlar atarken, birisi iri iri taşlar atarlar. Ona niçin iri taşlar attığı sorulduğunda;

-Öbür dünyada nere gideceğimiz belli değil! Bakarsın cehenneme gideriz, şeytanı kızdırmayalım, der.

28. Mekke'de bir meseleye canı sıkılan hacı, tam küfredeceği zaman karşısında şeytanı görür gibi olur.

-Bana bak Şeytan! Elli yıldır bir dediğini iki etmedim. Bırak da şurada hacı olayım.

29. Bir hacıya;

-Milyonlarca adam bir olup şeytanı taşlarken aklı her şeye yeten şeytan bu kadar adamın taşı altında niye durdu acaba, diye sorar.

Hacı;

-Oğul ben şeytanı yanlış yerde taşlamışım. Bilseydim gelip seni taşlardım, der.

E. Ravza-yı Mutahhara ile ilgili fıkralar ve hatıralar:

"Bahçe, cennet bahçesi" anlamına gelen Ravza, Medine'dedir ve 200 metrekarelik bir alana sahiptir. Peygamberimiz orada metfundur. Hacca gidenler hac ibadetinden önce veya sonra Mescid-i Nebi'yi ziyaret ederler ve orada 40 vakit namaz kılarlar. Peygamberimiz; "Evimle minberim arası, cennet bahçelerinden bir bahçedir." demiş ve Mescid-i Haram, Mescid-i Nebevi ve Mescid-i Aksa'nın Müslümanlar için en önemli mescitler olduğunu söylemiştir. "Benim şu mescidimde kılınan bir namaz, Mescid-i Haram dışında, diğer mescitlerde kılınan bin namazdan (sevap yönüyle) daha hayırlıdır." buyurmuştur.[5] Müminlerdeki Hz. Muhammed sevgisine bağlı olarak ortaya çıkan duygu yoğunluğu Ravza'da doruğa çıkar. Peygamber sevgisi yüreklere işler, öyle ki insanın aklını başından alır ve buna bağlı olarak da birtakım komik hadiseler vuku bulabilmiştir.

30. Hacı'nın birisi, Ravza-yı Mutahhara'da bir kişinin öğle, ikindi ve akşam namazı vaktinde aynı yerde oturduğunu fark eder. Saatlerce aynı yeri işgal etmenin kul hakkına girdiğini düşünerek üçüncü gün oturan adamın kıçına bir tekme vurarak;

-Kalk lan buradan! Babanın peygamberi mi? Biraz da biz oturalım, demiş.

31. Geçmişte ağzı küfürlü birisi Ravza-yı Mutahhara'da, Peygamber sevgisi ile o kadar kendinden geçmiştir ki demir parmaklığa yaslanıp hıçkırır, ağlar. Daha fazla kendisini tutamaz:

-Ya Resulullah! Seni de, seni yaratanı da sevmeyenin geçmişini, sülalesini s…." der.

F. Hac dönüşü ilgili fıkralar ve hatıralar:

Hac yukarıda işaret ettiğimiz gibi yorucu ve zahmeti fazla olan bir ibadettir. Hacdan dönenlerin zayıf, güçsüz ve enerjisi az olmalarının sebebi bundan dolayıdır. Hacılar, hacda yaşadıklarını, heyecanla ve coşku ile anlatırlar. Tabi meseleye kendi zaviyelerinden bakarlar. Bu, cahil ve şuursuz olarak hacca gidip dönenlerde daha fazladır. Anlatılara bağlı olarak birtakım tuhaflıklar ve gülünçlükler ortaya çıkar.

32. XX. Yüzyılın başlarında iken Terekeme'nin birisi hacca gider. Gidip gelmesi beş ay kadar sürer. Kilolu biri iken, 50-55 kilo ile geri döner. Derler ki;

-Ay Lele, n'olupsan? Mum kimi incelipsen.

---

5 M. Asım Köksal (1982), *Hz. Muhammed ve İslâmiyet,* İstanbul, C V, s. 339-343.

-Leleniz bir poktur yedi, der.

33. Doğulu vatandaşlardan birisi hac ibadetini yapıp geldikten sonra ona ne yaptığını sormuşlar. Hacı da;

-Hacılar Arafat'ta dua ederken kimi köle, kimi cariye azat etti. Ben de Allah rızası için karım Fatma'yı orada boşadım, azat ettim, demiş.[6]

34. Sivaslı hacdan gelen bir dededen haccın nasıl olduğunu anlatmalarını istediklerinde;

-Milyonlarca adam. Ben diyeyim 2 milyon, siz deyin 3 milyon. İğne atsanız yere düşmüyor. Hele hep bir ağızdan "Lebbeyk! Lebbeyk!" demiyorlar mı, adamı dinden imandan ediyorlar, der.

35. Bir köylü hacdan döndükten sonra köy odasında her gün sözü bir şekilde Hicaz konusuna getirir, oradaki bir hatırasını anlatır.

Bir, üç, beş derken köylüler bundan usanırlar.

-Hacı ağa! Sen münasebetli münasebetsiz, durmadan Hicaz lafı edip duruyorsun. Bizim de kendimize göre lafımız var. Bir daha böyle yapma, derler.

Ancak hacı huyundan vazgeçmez. O vakit köylüler buna temiz bir sopa çekerler. Hacı, dayaktan bayılır, yüzüne su serpip ayıktırırlar. Hacı, kendine gelince;

-Böyle bir de Hicaz yolunda olduydu, diye söze başlar.[7]

36. Hiçbir ön bilgi almadan hacca giden birine memleketine döndüğünde;

-Orada ne yaptın, derler.

-Hamamdaki tellaklar gibi geyindik. Kâbe'nin etrafında dolandık durduk. Kalafat'a çıktık, "Kelebek! Kelebek!" deyip durduk, der.

37. Türkiye'ye gelen hacıya izlenimlerini sorarlar:

-Vallahi demiş ezanları tamam, namazları tamam anladık da, konuşurken işi karıştırıyorlar, der.

38. Ağustos ayında hacca giden Sivaslı bir hacı hatırasını anlatırken;

-Bir sıcak bir sıcak ki sormayın gitsin. Adamın ağzı kuruyor, damağı damağına yapışıyor. Allah, kanımı içen düşmanımı oraya düşürmesin, der.

---

6 Sait Uğur (1947), *İçel Folkloru*, C 1, Ülkü Basımevi CHP Halkevi Yayımları Millî Kültür Araştırmaları, Ankara, s. 18.

7 Sait Uğur, *age*., s. 24.

39. Hacdan gelen kişiye sorarlar;

-Orada ne yaptın?

-Şeytan taşladık.

-Bunun için oraya kadar niye gittin yahu? Burada Reşit Emmi'yi taşlasaydınız ya!

G. Haccı yaşayabilme ile ilgili fıkralar ve hatıralar:

Haccı yaşayabilme, hac ibadetinin göz ardı edilen ancak önemli tarafı olan şeklidir. "Hacı olmak, sadece mübarek toprakları görüp gelmek midir, yoksa Allah'ın arzu ettiği anlamda yaşayan bir kul olmak mıdır?" Allah indinde makbul hacı, ömrünün sonuna kadar sözü ile davranışıyla ve yaşantısıyla örnek bir şekilde yaşayan kişidir. Hac ibadetini yapan binlerce kişi bunun idrakindedir ve hacılığı bihakkın yerine getirir. Bunun aksine davranış sergileyen kişiler de yok değildir. İşin ilginç tarafı da olumlu binlerce örnek bir kenarda tutulur ve olumsuz örnekler ön plana çıkarılır. Aşağıda kaydettiğimiz anlatmalar da bunlardan bazılarıdır.

40. Bir adam bir çocuğu döver. Çocuk;

-Hacı baba, beni dövme, merhamet et, der.

Adam;

-Benim hacı olduğumu nereden bildin, der.

Çocuk da;

-Merhametsiz olduğundan, diye cevap verir.[8]

41. Uzun yıllar içkili âlemlerinde olan iki Abdal, para biriktirip hacca giderler. Döndükten birkaç yıl sonra konuşurlarken biri diğerine;

-Sen bir büyük rakı alsan, ben de bir gülük (hindi) alsam. Şöyle Ağbayır'a doğru gitsek, iyice bir kafayı bulsak, der.

Diğeri;

-Kudurdun mu lan sen? Bir de hacısın, der.

Önceki hacı;

-Hacı olunca ne olmuş, kim görecek sanki, der.

Arkadaşı;

-Hiç kimse görmese, Allah görür, der.

---

8 Sait Uğur, *age.,* s. 27.

Bunu üzerine içki teklif eden Abdal der ki:

-Allah görse ne olur! Gelip de Uzunçarşı'da anlatacak değil ya!

42. Alkolik birisi alkolü bırakır, hacca gider. Hacdan döndükten sonra da artık içki içmez. Birgün içki içenlerin masasının kenarına oturur. Eğlencenin zevkin koyulduğu bir sıra iştaha gelir, canı içki içmek ister.

-Adaaam! Parasıyla değil mi? Hacca bir daha giderim, deyip yeminini ve hacılığını bozar, içmeye başlar.

SONUÇ

Ele alınan başlıklar çerçevesinde kaydedilen fıkra ve hatıralar bizlere bazı mesajlar vermektedir. Doğru, güzel ve mükemmel söz ve davranışlar zaten arzu edilen unsurlardır. Bu bakımdan onlar dikkat çekmez. Komik, saçma ve hatta absürt olan örnekler göze batan unsurlardır ve zaten insanların alması gereken ders de bu çerçevede verilir Onu için fıkralar yaşantımızın vazgeçilmez parçasıdır. Meseleye bu zaviyeden baktığımızda çoğunluğu tarafımızdan derlenen hac hatıraları ve fıkralarının bizlere sundukları fotoğrafı şu şekilde okumamız gerekir:

*Türk hacı adaylarında öne çıkan en önemli unsur cahilliklerdir. Neyin, niçin, nasıl yerine getirileceğini, inandıkları değerlerin ne gibi manalar taşıdıklarını bilmemektedirler.

*Kimi hacılar yetkili kişilerin ikazlarını kale almayıp alışkanlıklarına devam edebilmektedirler.

*Hacca gidenlerin bir kısmının belirgin durumda saflıkları vardır. Bu da sonunda tasvip görmeyen neticelere yol açabilmektedir.

*Hacı adayları dini bütün Müslüman olma ve hac ibadeti şuurundan yoksundurlar. Bazıları kötü alışkanlıklarını hacca gidip geldikten sonra terk edememişlerdir. Gerek hac ibadeti sırasında gerekse hac sonrası sosyal hayatlarında haccın anlamına uygun bir hayat tarzı sergileyememişlerdir.

*Türkçenin kullanımıyla ilgili birtakım problemler vuku bulabilmiştir.

* * *

MİZAHTAN İRONİYE: AZİZ NESİN ÖYKÜLERİNDE MİSAFİR AĞIRLAMA

Elif Öksüz GÜNEŞ[*]

Giriş: Aziz Nesin ve İroni

Aziz Nesin toplumdaki eksikliklerin, yabancılaşmanın, unutkanlıkların, alışkanlıkların, övünme biçiminin panoramasını çizer. Onun yazar olarak öne çıkan yönü mizahi kimliğidir. "Aziz Nesin'le gülmece ilk kez ciddiye alınmış, böyle bir edebiyatın varlığı benimsenmiştir." (Andaç 2015: 127) denilebilir. Eserlerinde içinde yaşadığı toplumun gündelik yaşamını, dramını, trajedisini gülerken düşündüren bir dille ele alır. Güldürürken amacı komedi yaratmaktan uzaktır. Gülmeceyi sadece gülme ögesi olarak değil, eleştirel söylemi için ironinin alt dalı olarak kullanır. Gülmece anlayışını Türk halk gülmecesine ve edebiyatına dayandıran Nesin, halk gülmecesini işe yarayan, işlevi olan gülmece olarak tanımlar. Dramatik ve trajik olanı güldürüye dönüştürerek düşündürmeyi amaçlar: "Gülmece bir toplumsal gereksinmeye yanıt verebiliyorsa yaygın ve etkili olur." (Nesin'den aktaran Andaç 2015: 82). Dolayısıyla toplumun her kesiminden insanı; yaşanılan düzenin olumsuzluklarını, çelişkilerini, bozukluklarını yansıtarak toplumsal düzeni eleştirir. Onun eleştirileri sadece toplum düzeninin bozuk yanlarına yönelik değildir. Kişilerin olumsuzluklarını, yanlışlıklarını, eksikliklerini de gösterir. Bunu yaparken yaşamı tüm doğallığıyla, canlılığıyla verir. Bu yüzden romanlarında gülme ve acı hissi birbirine karışır. Eserlerinin tematik düzleminde toplumdaki çarpıklıklar, gündelik ve iş yaşamındaki riyakârlıklar, çürümüşlükler, cehalet, yozlaşma, yabancılaşma yer alır. Bu temaları ironi temelli işleyerek topluma *farkındalık* kazandırmak isterken olanlardan hareketle olması gerekenleri vurgular.

Aziz Nesin Öykülerinde Misafir Ağırlama

Konuk/misafir "bir yere veya birinin evine kısa bir süre kalmak için gelen kişiye" (*Türkçe Sözlük* 2005: 1211) denir. Gelen kişi kısa süre kalacağından ev

[*] Arş Gör. / Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / elif.oksuz@hotmail.com

sahibi, onu mümkün olduğunca iyi ağırlamaya çalışır. Zira bu kısa zaman her iki tarafta da öteki algısını oluşturur. Bu nedenle özellikle ev sahibi misafirin rahatını sağlayacak şeyler yapar; yeme, içme, eğlenme hususunda çeşitli ikramlarda bulunur. Bu ikramlara hoş sohbet ve karşılıklı saygı eşlik eder. Misafirliğin ziyaret, bir sorunu çözmek, bir konu hakkında konuşmak, bilgilenme ve bilgilendirme gibi çeşitli sebepleri olabilir. Sebep ne olursa olsun nezaket ve ikram esastır.

Aziz Nesin'in misafir olma durumu ile ilgili ironik hikâyelerini siyasilerin, bürokratların, iş adamlarının misafir ağırlama şekilleri ve kişilerin/bireylerin misafir ağırlama şekilleri olmak üzere iki başlık altında toplamak mümkündür.

Siyasilerin, Bürokratların ve İş Adamlarının Misafir Ağırlamasına Yönelik İronik Söylem

Kültür, toplumların kimliğidir ve dolayısıyla bu kültürün içinde yetişen kişilerin de yaşam alanlarını kuşatır. Kültür-toplum-insan üçgeni birbiriyle etkileşim içindedir. İnsanların kendine özgü yeme-içme, misafir ağırlama, çalışma kültürü olduğu gibi toplumlar da bu kültürleri kendilerine has yaşatırlar. Toplumdaki bürokratik kültür siyasi ve sosyal kültürden bağımsız değildir. Bürokratik kültür "bir toplumun idari yapısının algılanışıyla ilgilidir. İdareye ve idarecilik mesleğine karşı gösterilen tutum ve davranışlar toplumun bürokratik kültürünü meydana getir[ir]" (Demir 2011: 154). Dolayısıyla bürokratik kültür toplumsal ve kişisel kültürün yansımasıdır. "Bürokratik kültür kavramı, kamu malı bilinci, hediyeleşme ve rüşvetle ilgili tutum, liyakate verilen önem, adam kayırmacılık, patronaj ve nepotizm anlayışı, vatandaş ile idareci ayrımı, kamu gücünü kullanma bilinci, kamu hizmeti ve kamusal çıkar bilinci, kitaba bağlılık-esneklik dengesi gibi pek çok boyutu ve ikilemi içerir ve ülkeden ülkeye farklı özellikler gösterebilir." (Demir 2011: 158). Kültür, grup tarafından anlaşılan toplum tarafından inşa edilen semboller içerir. Bu sembollerden biri de toplumların mutfak kültürünü yansıtan yemek'tir.

Aziz Nesin hikâyelerinde dönemin siyasetçilerine, siyaset anlayışına, bürokratlarına ve devlet kurumlarına ironik bir yaklaşım söz konusudur. Bu yaklaşım kurumlarda kimsenin yerinde durmaması ya da işini yapmaması, yapıyor görünmesi üzerine kuruludur. Durum ironisinin yaşandığı/yansıtıldığı bu noktada Aziz Nesin, öykülerindeki metnini oyun alanına dönüştürür. Türkiye'deki bürokratik kültürü misafir ağırlama ve yemek yeme çerçevesinde ince alaya alırken mizahi durumu da tüm çıplaklığıyla sergiler. "Düdüklü Tencere Fabrikası" hikâyesi örneğinde iş adamları ve gazeteciler üzerinden yansıttığı bu kültürel eleştiriyi "Ne Güzel Memleket" ve "Neden Az Gelişmiş" hikâyelerinde bürokrasi üzerinden gerçekleştirir.

Aziz Nesin kendi yaşamında basın dünyasının içinde yer aldığından, eserlerinde yakından tanıdığı bu camianın mensuplarına da yer verir. Türk basın dünyasının ve gazetecilik ahlakının eleştirisini/sorgulamasını yapar. Hikâyelerde gazeteciler halka gerçekleri yansıtmakla değil, iş adamları veya bürokratlarla iş birliği içindeki tavırlarıyla öne çıkarlar. "Düdüklü Tencere Fabrikası" başlıklı hikâyede fabrika müdürünün gazetecileri ağırlama şekli özelinde Türk kültüründe misafir ağırlama ve iş yemeği geleneğinin kendine yabancılaştırılması; yemek ve yedirmek kelimelerinin "beslemek, yemesini sağlamak" gibi olumlu anlamlarından sıyrılarak "rüşvet vermek" mecaz anlamı ekseninde olumsuz çağrışımlara kapı açar. Bu noktada hikâyeye durum ironisi dâhil olur. Hikâyenin olay örgüsü bir düdüklü tencere fabrikasının basına açılması ve kamuoyuna tanıtılması; gazetecilerin bir konu hakkında konuşmak, bilgilenme ve bilgilendirme esasına dayalı misafirliği üzerine kuruludur. Gazetenin müdürü, gazetecileri ev sahibi nezaketiyle karşılar:

> "*Müdür güler yüzlü bir adamdı. Yerinden kalkıyor, salonun kapısında gazetecilerin elini sıkıyor, koluna giriyor onları rahat koltuklara oturtuyordu.*
>
> *Memleketimizde milli sanayinin düdüklü tencere yapacak kadar ilerlemiş olmasından çok sevinçliydim. Müdür hepimize ayrı ayrı cigaralar sunduktan sonra, zile bastı içeri giren temiz kıyafetli adamına,*
>
> *-Beylere bak, ne emrediyorlar… dedi*." (Nesin 2006: 62)

Türk toplumlumun karakteristik özelliklerinden biri, misafirperver olmaları ve ona değer vermeleridir. Bu nedenle geleni iyi karşılamak ve ağırlamak, güler yüz göstermek, onu memnun etmek önemlidir. Sofra ve yemek araç olmakla beraber amaç sevginin, saygının, birlikteliğin sağlanmasıdır. Ancak hikâyede yemek bu birliktelikte amaçtır. "*Uzun masada koç yumurtasından tutun, balık yumurtasına kadar, kuş sütünden deve sütüne, av etinden deve etine kadar her şey*"in (Nesin 2006: 63) bulunduğu bu davette "yedirmek" ön plandadır. Gazeteciler ve müdür için hoş sohbetin, şakalaşmaların olduğu, boğulana kadar yenilen sofrada düdüklü tencere ve fabrikaya dair konular dışında musikiden atom bombasına, tiyatrodan jet uçaklarına kadar her konuda yetkiyle konuşulur:

> "*Yemek o kadar gülüşmelerle, şakalaşmalarla geçti ki az kalsın arkadaşlardan biri tavuk budu ağzında gülerken boğulacaktı.*
>
> *Yemekten sonra kahveler içildi, cigaralar tellendirildi. Gazetelerin iktisat yazarlarından çoğu, başka işleri olduğu için,*
>
> *-Malum ya gazetecilik, diye müdürden özür dileyerek fabrikadan ayrıldılar.*

Hepimiz her şeyi bildiğimiz için musikiden atom bombasına, tiyatrodan jet uçaklarına kadar her konuda yetkiyle konuştuk. Saat on yedi olmuştu. Müdür,

-Büfeye buyurun, dedi.

Büfe o kadar mükemmeldi ki, öğleyin yediğimiz yemeklerin henüz hazmolmadığına hepimiz üzüldük. İştahımızı açması için içkiye kuvvet verdik" (Nesin 2006: 63)

Yedikten sonra toplantıdan ayrılan gazeteciler muhtemelen *yiyecekleri* başka bir mekâna giderken kalanların davranışları Tevfik Fikret'in Han-ı Yağma şiirindeki "Efendiler pek açsınız, bu çehrenizde bellidir/ Yiyin, yemezseniz bugün, yarın kalır mı kim bilir?/ Şu nadi-i niam, bakın kudumunuzla müftehir!/ Bu hakkıdır gazanızın, evet, o hak da elde bir.../ Yiyin efendiler yiyin, bu zi-safa sizin/ Doyunca, tıksırınca, çatlayıncaya kadar yiyin!" mısralarını hatırlatır. Akşam saat sekize doğru bir gazeteci "Fabrikanız hakkında biraz bilgi edinebilir miyim?" (Nesin 2006: 64) diye sorar. Müdür bu soru karşısında şaşırır ve anlattıklarını yazmaması ricasıyla fabrika hakkında bilgi verir:

"*Biliyorsunuz bu fabrika düdük... yani... düdüklü tencere fabrikasıdır. Fabrikamızda günde yirmi yedi tane düdüklü tencere yapılır. Ben geldiğim zaman günlük randıman beş tencereydi. Yakında bu miktarı kırk tencereye kadar çıkarabileceğimizi umuyorum*." (Nesin 2006: 64)

Müdür günlük yirmi yedi düdüklü tencere yapımında bazı sıkıntılarla karşılaştıklarını belirtir. Düdüklü tencere için lazım olan malzeme yani tencere, tencerenin kapağı, vidaları, düdük gibi parçaları Amerika'dan gelir, bu fabrikada monte edilir ve düdüklü tencere yapılır. Yani Türk işçisinin alın teriyle olur. Üzerine 'Yerli Malı' diye konulan madeni bir etiket de Amerika'dan gelir. Son zamanlarda parçalar gelmediği için düdüklü tencere yapmakta zorluk çekilir. Müdür bunları anlattıktan sonra "*Bizim düdüklü tencerelerimiz, Avrupa'nın ve Amerika'nın düdüklü tencerelerinden her bakımda üstün*" (Nesin 2006: 65) cümlesini de ekler. Ertesi gün gezilen fabrika hakkında ziyafetteki gazeteciler "*Kalkınan sanayimiz", "Yerli düdüklü tenceremiz Avrupa'nınkine üstün", "Yılda yirmibeş milyon düdüklü tencere yapıyoruz*" (Nesin 2006: 66) bilgilerinin olduğu yazılar yazarlar. Bu durumla Türk geleneğinde birinin yemeğini yemenin veya birine yemek yedirme sonucunda insanlar arasında oluşan "tuz-ekmek hakkı"na göndermede bulunulur. Tuz-ekmek hakkı "birini ekmek yedirip iyilik ettiği kimse üzerindeki hakkı; minnettarlık, gönül borcu"dur (Yurtbaşı 2013: 673). Bu gönül borcunu oluşturma yolu ise misafir ağırlamak veya misafir olmaktan geçer. Hikâyede müdür gazetecileri yedirmek yoluyla tuz-ekmek hakkı oluşturur ve böylece onların fabrika aleyhine yazmalarına dostluk, bağlılık, minnettarlık, vefa, samimiyet, cömertlik ve misafirperverlikle engel olur. Yokluğunda yalvarışın, varlığında ise şükran

duygusunun oluşması sebep olan yemek, yalnızca yenen ve insanların karnını doyuran değil "olanların" ve "olması gerek"lerin kutsal göndergesi niteliği taşır. Tuz-ekmeğin, bir fincan kahvenin hakkının gerçeklerin üstünü örtmemesi gerekliliği; "olması gerek"lerin çağrışım alanını yitirişi durum ironisi yoluyla aktarılır.

"Ne Güzel Memleket" hikâyesinde de benzer durum vardır. Bu metinde ticaret heyetini futbolcu, güreşçi, operet zanneden gazeteciler hikâyenin başında ev sahibi rolündedir. Ancak kimi, neden ağırladığının farkında değillerdir. Nereye niçin gittiklerinin, kimi karşıladıklarının farkında olmayan bu kişiler kendi işine/mesleğine yabancılaşırken, farklı kişileri karşılama amaçları, birbirlerinden habersiz olmaları gazetecilerin birbirine de yabancılaştığını işaret eder. Hikâyenin başlığından itibaren beliren "Ne Güzel Memleket" ironik söylemi ticaret heyetinin karşılanma biçimi ile devam eder. Onları sahilden bekledikleri için tüm hazırlıkları burada yapan görevliler heyeti sahile götürerek her şeyin –mış gibi olduğu bir karşılama töreni düzenlerler:

> "*Sahilde arabalardan indik. Kayıklara binerek açıkta duran yata çıktık. Yat iskeleye yanaşamadığı için, biz kayıklarla yata yanaştık. Yat kalkınca bizi bayraklarla donatılmış gemiler karşıladı. Sahilden kırkbir pare top atıldı.*
>
> *Sahile döndük. Rıhtım üzerindeki yirmi ile yirmi beş yaş arasındaki kız çocukları (!) bize buketler verdiler. Üzerlerinde 'Hoşgeldiniz' yazılı meşe dalları ve çalı süpürgesi otlarıyla süslü takların altından geçerken kurbanlar kesildi. Bandonun önünden geçerken fotoğraflarımız çekildi. Alkışlar arasında konuk kalacağımız otele geldik*." (Nesin 2006: 37)

Bir heyeti karşılamak için aşırı abartılı olan karşılama töreninden sonra otele geçilir ve burada tarafların birbirini tanıma süreci başlar. Bu süreçteki diyaloglar hem misafirin hem de ev sahiplerinin gerçeklikten ve samimiyetten uzak oldukları gözlenir:

> "*Memleketimizi nasıl buldunuz? diye sordular. Biz de her gittiğimiz geri kalmış ülkede, her zaman her yerde olduğu gibi,*
>
> *-Fevkalade, harikulade… Cennet gibi… Kalkınmalarına hayran olduk. Bizim için sizden alınacak pekçok dersler var… gibi pohpohlayıcı sözler söyledik. (…)*
>
> *Gazeteciler tam ayrılacağı sırada içlerinden biri,*
>
> *-Siz ne oynuyorsunuz? diye sordu.*
>
> *-Oyun sevmem dedim.(…)*
>
> *-Maçta kimler oynayacak?*
>
> *-Ne maçı? dedik*

-Siz Magsonar futbol takımı değil misiniz?

Hayatımda bu denli şakacı insanlar görmedim.

İçlerinden biri

-Yok canım, bunlar futbolcu falan değil, dedi, bular Monoka'dan gelen güreş takımı…

Bir başka gazeteci de,

-Yok yahu, dedi, görmüyor musunuz heriflerin suratlarını, bunlar bes-belli Honolulu'dan gelen operet artistleri…

Biz gazetecilere ticaret heyeti olduğumuzu anlatınca ,

-Öyleyse sabahtan beri ne diye bizi meşgul ediyorsunuz? diye çıkıştı-lar.

Kendilerinden özür diledik." (Nesin 2006: 38-39)

Ev sahibi ve misafirin kimliğinin anlaşıldığı bu ironik durumdan sonra, başka bir ironik durum devreye girer. Ülkeye bir heyetin geldiğini öğrenen diğer grup ev sahipliğini üstlenir. Bu defa misafir için yeme, içme ve eğlenme aşaması başlar. Heyetin şerefine o gece bir ziyafet verilir. Bu ziyafet ticaret heyetinin raporlarına şu şekilde yansır:

"*5 Mart 19…*

'Geceki ziyafet pek neşeli geçti. Ziyafet sonrasında bir zat ayağa kal-karak, iki memleket arasındaki kültür, ticaret, tarih, kozmografya, kimya ve hesap ilişkilerinden ve kader birliğinden söz etti. Ve kadehini şerefimize kaldırdı'" (Nesin 2006: 39)

Heyet üç hafta boyunca sanat gösterisi; müze, anıt, yeni açılan fabrika gezileri; Sulukule eğlenceleriyle ağırlanır. Bu süreçte niçin geldikleri, bir so-runlarının olup olmadığı sorulmaz. Ticaret heyetinin geliş sebebi olan "*müza-kerenin lafını bile eden yok*"tur. (Nesin 2006: 41). Yirmi gün sonra (25 Mart 19…) ticaret antlaşmasını ne zaman yapacaklarını soran heyetin, ev sahibi tarafından başka bir heyetle karıştırıldığı anlaşılır:

"*25 Mart 19…*

'Bugün Genel Müdür'e anlaşmayı ne zaman yapacağımızı sordum. Şaşırarak,

-Ne anlaşması? dedi.

-Ticaret anlaşması, dedim.

Büsbütün şaşırınca, kendilerine açıkladım. O zaman,

-Yaaa, siz ticaret heyeti miydiz? dedi, biz sizi başka bir memleketin yardım heyetiyle karıştırmışız.

Akşama yine şerefimize bir ziyafet var'" (Nesin 2006: 42-43)

Tuz-ekmek hakkının sadece aynı kültür içindeki insanlar için değil diğer kültürdeki kişileri de etkilediği görülür. Ticaret heyetinin geliş sebeplerini bu kadar geç söylemeleri "onlara ayıp olabileceği" gerekçesini taşır. Ancak ev sahibinin ironik durumu burada da varlığını devam ettirir ve heyetin asıl kimliğini öğrenince onların şerefine bir ziyafet daha verir. Bu ziyafetlerde yemeğin sembolik iletişim olarak nitelendirebileceği; olaylara yön verişi dikkat çekicidir:

"1 Nisan 19…

Ertesi gün gazetelerde resimlerimiz çıktı. Altında şöyle yazıyordu:

'Dost, komşu memleketle ticaret antlaşması yapıldı. Yeniden 500 milyon dolarlık kredi açtılar. Zaruri ihtiyaçlarımızdan dudak boyası, zıpzıp nal mıhı, sapan lastiği gönderecekler.'" (Nesin 2006: 42)

Türkiye'ye geldikten yaklaşık bir ay sonra asıl hedeflerini gerçekleştirebilen heyet, ülkedeki yeme, içme, eğlenceye alıştığı için kendi ülkelerine dönmek istemez. Başlıktaki "Ne Güzel Memleket" söylemi de işin yapılmadığı, olaylar ve olgular anlaşılmadan rastgele yaşandığı bir ülkeye göndermede bulunur. Benzer ironik söylem "Neden Az Gelişmiş" hikâyesinde de vardır. Ülkenin az gelişmişliği, işe yabancılaşması yine ev sahibi ve misafirlik üzerinden vurgulanır. Bu kez ev sahibi olan Türkiye, az gelişmişlik sorununun kaynağını araştırmaya gelen misafiri ağırlamaya zaman bulamaz.

American Cart Vakfından ödenen paralarla, Amerika'nın tanınmış birkaç iktisatçısı, az gelişmiş ülkelere giderek o ülkelerin neden az gelişmiş olduğunu anlamaya çalışırlar. Bir iktisat profesörü (Mr. Charles Whithy) de Türkiye'ye gelerek neden az geliştiğini raporlamak ister. Türkiye'ye gitmeden önce kendisine kolaylık olsun diye kiminle konuşacağı (Bay Sıtkı) da söylenir. Çünkü bu kişi konu hakkındaki en yetkili kişidir. Diğer ülkelere giden araştırmacılar Amerika'ya döndüğü hâlde Charles Whithy dönmez. Yöneticiler neden dönmediği hususunda telaşlanarak ona bir mektup gönderirler. 24 Nisan 1958 tarihli ilk mektupta yer alan "*dört aydanberi sizden hiçbir haber alamadığımızdan merak içindeyiz. Cevabınızı bekliyoruz*" (Nesin 2006: 97) sorusuna 28 Nisan tarihli cevap mektubunda "*buradaki sürekli bayramlardan dolayı dört aydanberi bitürlü bulup konuşamıyorum. (…) bana verilen ödevi yapamadan dönmek istemediğim için, bugüne kadar kaldım. Pek yakında Bay Sıtkı ve öbürleriyle görüşebileceğimi umuyorum.*" (Nesin 2006: 97) yazılıdır.

1 Mayıs'ta Bahar Bayramı, 6 Mayıs'ta Hıdırellez, 15 Mayıs Hava Şehitleri İhtifali, 19 Mayıs Spor ve Gençlik Bayramı, 14 Haziran Toprak Bayramı, 20 Haziran'a kadar süren Kurban Bayramı, 1 Temmuz Kabotaj Bayramı, 17 Temmuz Aşure günü, 23 Temmuz Meşrutiyet'in ilanının yıl dönümü, 24 Temmuz Lozan günü, ağustosun ilk ilk haftası kendisi fıstık sevdiği için Fıstık Gecesi, ertesi gün eşinin doğum günü, üç gün sonra babasının ruhuna okutulan mevlit, 30 Ağustos Zafer Bayramı, 9 Eylül İzmir'in kurtuluşu, 15 Eylül Barbaros Günü, 27 Eylül Dil Bayramı, 6 Ekim İstanbul'un Kurtuluş Bayramı, Bay Sıtkı'nın evlilik yıl dönümü, 28 Ekim'den sonraki üç gün Cumhuriyet Bayramı, 10 Kasım matem günü, 13 Kasım hükûmet merkezinin kuruluş yıl dönümü, ondan bir hafta sonra Bay Sıtkı'nın maça gitmesi, 3 gün sonra çocuğunun doğum günü, 17 Aralık Mevlana günü, ondan sonra İnsan Hakları Evrensel Bildirisi'nın yıldönümü olduğu için 1958 yılı içerisinde Bay Sıtkı ile görüşme fırsatı bulamaz. 1959'da 1 Ocak yılbaşı, ondan sonra Regaip Kandili, Birinci İnönü Zaferi'nin yıl dönümü, 4 Şubat Miraç Kandili, 10 Şubat Sıtkı Bey'in yetiştiği okulun pilav günü, 22 Şubat Berat Kandili, 11 Mart Ramazan başlangıcı, Ramazan'dan sonra Şeker Bayramı, sonra 23 Nisan Çocuk Bayramı olduğundan gene Sıtkı Bey'le buluşamaz. İktisat profesörü Charles Whithy 24 Nisan 1959'da Türkiye'den ayrılacağını bildirir, Amerika'ya döner. Kurulda yaptığı konuşmasında şunları söyler:

> "*Centilmen, çok çalıştım, çok uğraştım. Ama bayramlardan vakit bulup da kimseyle konuşamadım ki, o ülkenin neden az gelişmiş olduğunu öğrenebileyim. Onun için hiçbişey bilmiyorum. Ve neden az gelişmiş olduklarını son derece merak ediyorum*." (Nesin 2006: 108)

Anlatıcı, her üç hikâyede de etik ile politikanın birbirini sorguladığı açmazın açıklanmasına "gülümsetirken eleştirme gayretinin sonucunda şekillenen ironi" (Eliuz 2006: 294) yoluyla katkıda bulunulur.

Bireylerin Misafir Ağırlama Şekillerine İronik Yaklaşım

"Yiyin Allaşkına", "Bizim Eve Amerikalı Misafir Gelecek", "Rahatsız Olma" hikâyelerinde bireylerin misafir ağırlama şekilleri anlatılır. "Yiyin Allaşkına" başlıklı hikâyede bir Türk ailesi ile Alman iş adamları arasındaki yaşanan kültür çatışması konu edinilir. Olay örgüsü, üç Alman'ın, iş konuşmak için gittikleri Türk evinde -ailenin misafirperverliği abartması sonucu- zorla ve fazla yemek yemekten hastanelik oluşları üzerine kurgulanır. Yemek eşliğinde yapılan iş toplantılarında tarafların daha samimi iletişim kurabilecekleri, daha müspet sonuçları elde edilebilecekleri varsayımına dayanarak Türk aile, iş yemeğini evde vermek suretiyle Alman iş adamlarını ağırlamak; böylece onları yiyeceklerle etkilemek isterler. Bu niyetleri metne "*Bunlara bizim evde bir akşam iş yemeği vermeliyiz ki, bizim dolmaları, sarmaları, mantıları,*

börekleri, baklavaları yiyince akılları şaşsın." (Nesin 2006: 136) cümlesiyle yansır. Hikâyede Almanya'da uzun süre kalan yeğenin, Türkiye'de yaşayan ve maddi olanakları kısıtlı akrabalarına hiçbir maddi katkı sunmadan Almanlarla yapılacak olan işe ortaklık teklifi söz konusudur. Akrabalar kaybedecek hiçbir şeyleri olmadığından teklifi kabul eder ve iş adamlarını evlerinde ağırlamak için hazırlıklara başlarlar. Bu hazırlıklarda daha iyi yaşam şartlarına kavuşma hayali ve umudu vardır. Maddi yoksulluk bu aşamada onların çaresizliğinin ve tükenmişliğinin yansıması olarak maddi zenginlik gösterisine dönüşür. Bu aşamada kendilerine yabancılaşma görülür. Gelirlerini aşan harcamalarla kendilerini alt seviyedeki sınıflar ya da düşük statülü yoksullardan ayırmaya çalışırlar:

> "*Bizim kese ne ki, ağzını açsak ne çıkar… Açtık ağzını boşalttık keseyi. Yetmedi borca da girdik. Daha doğrusu borca battık. Bakkalına, kasabına, manavına, sütçüsüne, bütün mahalle esnafına borçlandık. Hiç önemi yok, milyonlar gelecek ya…*" (Nesin 2006: 138)

Borca girerek bol bol hazırlanan yiyecekler komşulardan alınan sofra takımıyla misafirlere layık(!) hâle getirilmeye çalışılır:

> "*Evimiz Alaman işadamlarına göre değilse de gene de kötü sayılmaz. Ne var ki sofra takımında eksikliklerimiz varmış. O eksiklikleri de konu komşudan toparlayıp tamamladık*." (Nesin 2006: 139)

Yemek kültürü, millî kültürün bir parçasıdır. Yiyeceklerin seçimi, hazırlanışı, yeme şekli, porsiyon ölçüsü gelenek ve kültürel ögelerle bütünlük içindedir. Türk sosyokültürel yapısında yemeklerin seçimi, hazırlanışı ve porsiyon ölçüleri kadının denetimindedir. Kadın, egemenlik alanı olan mutfağı kendini ispat ve beğeni aracı olarak kullanır. İkramların gösterişi, çeşitliliği misafire yiyecekler üzerinden verilen bir mesaj niteliği taşır. Dolayısıyla özenle hazırladığı yiyeceklerin misafir tarafından önemsendiğini hissetmek ister. Hikâyede misafire ikramda bulunan ve porsiyonları ayarlayan kadınlar (eş ve anne) için Almanların neyi ne kadar istediğinin önemi yoktur. Onlar sadece "yedirme", özelde kendilerini genelde Türk misafirperverliğini gelenlere/ötekilere gösterme eğilimindedirler. Bu eğilim ziyaretin iş konuşmak olan asıl amacını aşarak *yedirme* işine evrilir. İronik taraf da bu evrilmenin yanı sıra tarafların karşılıklı memnuniyetinin değil, ev sahibinin kendini tatmini üzerine kurulmasıyla bütünleşir:

> "*Alamanlar elleriyle Alamanca olarak dilleriyle, "Aman yeter" diyorlarsa da, anamın dinlediği yok. Yeğenin sözünü ağzına tıkıp başladı bizim Türk usulü ikrama:*
>
> *-Yiyin yiyin… Afiyet olsun… Buna düğün çorbası derler bildin mi? Bizim memleketin çorbası dedin mi, yayla çorbası bir, bu iki…Yiyin allaşkı-*

*na… Di buyrun…" (*Nesin 2006: 139), *"-Buyrun allasen… tuzu azsa koyun, aha tuzluk şurda… biberlik de işte… Şurda da kırmızı toz biberle pul biber var… Buna biz basma köfte deriz… Kimyonu azsa koyun*" (Nesin 2006: 140)

Erkekler çorba, yemek, börek, tatlı ikramı ve bunların özelliklerinin, yeme şekillerinin gelenlere anlatılması esnasında sürekli konuşan kadınlardan, iş konuşmaya fırsat bulamazlar. Bunu onlara "*-Ana sus ki biraz işten konuşalım. Bu herifler buraya iş konuşmasına geldiler, yemek de bahanesi.*" (Nesin 2006: 142) gibi ifadelerle anlatmaya çalışsalar da başarılı olamazlar. Almanların midesi rahatsız olur. Fakat kadınlar erkeklerin onları uyarmasına aldırış etmezler ve yaptıklarının doğruluğu üzerinde ısrarcı davranırlar:

"*-Biz töremiz neyse onu yaptık, onca uğraşıp didinip yemekler, tatlılar yaptık da, teşekkür edip bir elinize sağlık bile demediniz. Bir de afur tafur edip duruyorsun… Alamanlar kırk yılda bir Türk evine konuk gelmişler, adamları aç mı gönderseydik.*" (Nesin 2006: 147)

Ev sahibi erkek de Almanlara ziyafet için girdiği borçları altı ayda zor öder.

Hikâyede yemeğin statü belirleyici niteliği, misafirperverlik göstermenin yanında daha çok maddi güç gösterisi hâlindedir. Karşılıklı oturup sohbet etmekten ziyade yemek üzerine kurulu bu düzende tek odak noktası *yemek, yedirmek* ve *kendini ispat*tır. Benzer durum "Bizim Eve Amerikalı Misafir Gelecek" hikâyesinde de bulunur. Hikâye Türk ailesinin komşularıyla, kendi imkânlarıyla ve Amerikalı aile ile çatışmaları üzerine kuruludur. "Bizim Eve Amerikalı Misafir Gelecek"te maddi olanaklar bir değer ölçüsü olarak ele alınır. Amerikalı misafir Hasan Bey'den çok ev halkını ve komşuları tedirgin eder. Çünkü komşularda bulunan buzdolabı, elektrik süpürgesi, düdüklü tencere gibi eşyalar Hasan Bey'de yoktur. Bu yokluk sebebiyle Amerikalıların Hasan Bey'in evinde ağırlanmasının onları/Türkleri Amerikalılara karşı mahcup edeceğini düşünürler. Çünkü onlarda mobilyası, eşyası olmayan evle Amerikalılara karış ayıp olacağı düşünceci hâkimdir:

"*Amerikalılar, Türk evini görmek için Hasan Bey'lerin evine geleceklermiş. Bu Hasan hepimizi rezil edecek. Kendi evini Türk evi diye Amerikalılara gösterecek. Gidip bunu polise ihbar etmeli*."

Yahu, başımı zorla belaya soktum. Nerdeyse beni mahkemeye verecekler. Peki, yani bizim ev Türk evi değil mi?

— Seninki de Türk evi ama, yabancılara gösterilir mi? diyorlar.

Bir akşam, bakkal Cevat'ın kızı geldi, kekeleye kekeleye,

— Amca, babam selam söyledi, dedi.

— Aleykümselam...

— Babam, dedi ki, sizin eve Amerikalı misafirler gelecekmiş, dedi.

— Eee?

— Sizin evin salonu salamancası yokmuş, stil mobilyanız da yokmuş, berjer koltuklarınız da yokmuş...

— E peki?

— Babam selam söyledi, dedi ki... Amerikalılara karşı ayıp olur, dedi, ben yeni buzdolabı aldım, hem de sekiz ayaklı, dedi.

— E sonra?

— Amerikalılar bizim eve gelsinler, daha iyi olur, dedi. Mahsus selam söyledi." (Nesin 2012b: 153-154)

Mahalleli, Hasan Bey'in evine Amerikalı misafir davet etmesine şaşırırlar. Çünkü onun evinde teknolojik aletler, dolayısıyla misafire gösterecek eşyası da yoktur. Ancak misafirin onlara gelecek olması sebebiyle komşular, evlerindeki eşyaları Hasan Bey'in evine taşırlar. Çamaşır makinesi, buzdolabı, pikap, radyo gibi eşyaları ödünç verirler. Zira Amerikalıların misafirliğe gelmesini "Türk evini görmek" olarak algılarlar. Mahallelinin düşüncelerini en iyi açıklayan satırlar, çini karo yapan mahalleli Recep Usta'nın "*bu iş memleket işi ve millet meselesi olduğundan naşi, memleketimizi yabancılara karşı tanıtırken, bu harici bir perestiş işi olduğundan daha ihtiyatlı olmaklığınız icap eder kanaatindeyim*" (Nesin 2012b: 154) yazılı kısa mektubundadır. Amerikalı çiftin geleceğini öğrendikten sonra ailesiyle evin eskiliği hakkında yaptığı tartışmalar, mahalle halkının eleştirileri sonucunda eve modern eşyalar yığılır. Amerikalılara gösteriş olsun diye yapılanlar, getirilen aletlerin çalıştırılamamasıyla ironikleşir. Misafirlik burada ötekinin bir dost olarak ağırlanması durumundan çıkarılarak misafirin yüceltilmesi ev sahibinin ise köleleştirilmesi hâline getirilir. Kişinin kendi evindeki varlık alanı ve otoritesi yıkılarak kendi evinde kendi olamamaya dönüştürülür. "Konuk etmenin koşulu, ev sahibinin, yani konuk edenin evin efendisi olarak kalması ve kendi evinde evin yasası olarak otoritesini sürdürmesi[dir]" (Gültekin 2014: 17). Kendi evinde kendi olarak kalma temeline dayanması gereken misafirlik, misafirperverlik bu hikâyede dışardan gelenin ev sahibi üzerinde kurduğu otoriteye dayanır. Fakat bu dışardan gelen doğrudan Amerikalı misafir değil kendi özüne yabancılaşan içerdekilerdir. İçerdekiler kendi kendilerini ötekileştirme eğilimindedirler. Onların bu eğilimi anlatıcının kalemine ironi yoluyla yansır. Aynı ironik durum *Rahatsız Olma* başlıklı hikâyede Hikmet Bey'in eve gelen arkadaşını ağırlama şeklinde örneklenir. Hikmet Bey, *Yiyin Allaşkına* hikâyesindeki kadınların yaptığı gibi misafirin istek ve arzularını göz ardı ederek

kendini iyi misafir ağırlayarak tatmin etmek ister. Misafire sürekli olarak sorduğu ya da söylediği *"-Orda olmadı, çok rahatsız oldunuz, bu tarafa geçin. Dayayın arkanızı. (...) Doğru söyleyin, rahatsız mısınız?*" (Nesin 2012a: 112) gibi sözlerle onun rahatını sağlamayı amaçlar. Bu esnada kendi evinde misafir tarafından rehin alınır. Dolayısıyla ev sahibi ile misafir, davet eden ile davet edilen yer değiştirerek misafir efendi, ev sahibi ise efendiye hizmet eden köle durumuna gelir; yedirmek ve rahatını sağlamak fiillerini işleyen kişi olarak varlık gösterir:

"Kusuruma bakmayın

-Salatadan almıyorsunuz.

-Alıyorum

-Tuzu azsa…

-Değil

-Ne olur kusura bakmayın. (...)

-Allahaşkına yiyin… Tıka basa doydum ama, o kadar üsteliyor ki biraz daha yiyorum. Anladım, diyor, yemekleri beğenmediniz.

-Çok güzel olmuş, elinize sağlık

- Yiyin Allahaşkına… Piyazdan da buyurun. Ama yemiyorsunuz Beyefendi.

-Yiyorum Beyefendi." (Nesin 2012a: 114)

Bu hikâyede de '*Buyrun Allahaşkına', 'Mersi', 'Rahatsız oldunuz', 'Olmadım Valllahi', 'Kusura bakmayın', 'Estağrufullah', 'Teşekkür ederim', 'Zatıaliniz', 'Beyefendi'* (Nesin 2012a: 115) gibi kelimelerin gölgesinde "iki laf konuşamadan" ev sahibinin yanından ayrılır. Ev sahibinin ev sahibi/otorite/kendisi olarak kalamadığı bu ilişkide Hikmet Bey'in/ev sahibinin sunduğu bir misafirperverlikten söz edilemez. Zira ötekinin istekleri dikkate alınmaz ve sadece ev sahibinin kendi dilek ve temennileri doğrultusunda, karşılıklı anlaşmaya varılmadan bir ev uzamı ve yiyecek sunulur. Bireylerin misafir ağırlamalarında misafirperverlik kendini yok etme, kendini bağışık kılarak "kendi kendisinin yapısını sökmekten başka elinden bir şey gelmeyen" (Derrida 1999'dan aktaran Açıl 2010: 9) hâlini alır.

"Yiyin Allaşkına", "Bizim Eve Amerikalı Misafir Gelecek" ve "Rahatsız Olma" hikâyelerinde batılılaşmayı yanlış anlayan kişilerin kendi kültürlerine ve kendi varlıklarına yabancılaşmaları söz konusudur.

Sonuç:

Aziz Nesin ironisinde "durum ve zihniyet ironisi" olmak üzere iki temel gülmece unsuru bulunur. Durum ironisi kişilerin kendi iradeleri dışında maruz kaldıkları hâllerden, görüntülerden, yanlış anlamalardan kaynaklanan ironidir. Zihniyet ironisini ise cahillik ve eğitimsizlik temelli yaşanandır. İnsanları güldürme yoluyla, düşündürmeye sevk eden Aziz Nesin, ironi vasıtasıyla toplumun sosyal, politik, ekonomik ve kültürel algılarını kendi olma-yozlaşma tezatlığında eleştirir. Seçilen metinlerde misafir/lik, yemek ve güç ilişkisini "Düdüklü Tencere Fabrikası", "Ne Güzel Memleket" ve "Neden Az Gelişmiş" hikâyelerinde saygınlığa dönüştürme bağlamında eleştiren yazar "Yiyin Allaşkına", "Bizim Eve Amerikalı Misafir Gelecek" ve "Rahatsız Olma" hikâyelerinde saygınlığı yitirme bağlamında değerlendirir. İlk üç hikâyede yemek sadece tüketilen besin maddesi değil tüketilen değerlerin sembolüdür. Sonraki üç hikâyede ise başkasına saygı, ötekiyle ilişki bağlamında ben'i sorguya çeker. Ben'in kendi içini boşaltmasını eleştirir.

Kaynaklar

AÇIL, Berat (2010)i "Yazınsal Etik ve Politika Bilge Karasu Romanına Konuksever Bir Yaklaşım", İnsan ve Toplum, S 1, s. 7-23.

ANDAÇ, Feridun (2015), *Gülen Düşünce Muhalif Kimlik Aziz Nesin*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

DEMİR, Fatih (2011), "Bürokratik Kültür", *Süleyman Demirel Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi,* C 16, S 2, s.153-178.

ELİUZ, Ülkü (2008), "Toplumsal İroni Bağlamında Karagöz", *Turkish Studies*, V 3/2, s. 294-305.

GÜLTEKİN, Ahmet Cüneyt (2014), "Bağışlanan Konukseverlik ve Konuksever Bağışlama: Derrida Felsefesinde Etik (Olanaksız) ve Politika (Olanaklı) İlişkisi", *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, S 17, s. 13-34.

NESİN, Aziz (2006), Şimdi Avrupa, Nesin Yayınevi, İstanbul.

NESİN, Aziz (2012a), *Koltuk*, Nesin Yayınevi, İstanbul.

NESİN, Aziz (2012b), *Uyusana Tosunum*, Nesin Yayınevi, İstanbul.

Türkçe Sözlük (2005), TDK Yayınları, Ankara.

YURTBAŞI, Metin (2013), *Sınıflandırılmış Deyimler Sözlüğü*, Excellence Publishing, İstanbul.

MÜSLÜMAN MİZAHININ *TÜRK EDEBİYATINA ETKİLERİ: CEVÂMİU'L-HİKÂYÂT* ÖRNEĞİ

Emin UZ[*]

Giriş

İnsanlık tarihi boyunca bireyleri birbirine bağlayan ve yüzyıllar içeresinde tecrübe yoluyla oluşmuş folklorik kültür, toplumların kendilerini ifade etmelerine yardımcı olmuştur. Tarihten günümüze çeşitli toplumlar incelendiğinde, her birinin kendine has kültür mayası olduğu gibi bu mayanın diğer kültürlerle etkileşimi neticesinde evrensel ürünler ortaya çıkmıştır. Olağanüstü tematik renkliliğiyle beşeri tecrübenin bu alandaki zenginliğine paralel gelişim gösteren ürünlerden biri de evrensel mizah anlayışıdır.

Klasik Arap edebiyatının mizah branşı, gerek kaynak zenginliği gerekse sahip olduğu tematik imkânlar bakımından dikkate alınması gereken verimli bir çalışma sahasını işaret etmektedir. Hâlbuki bugüne kadar ülkemizde Arap Dili ve Edebiyatı alanında yapılmış olan çalışmalara göz atıldığında, bu sahanın Türk insanı tarafından yeterince tanınmadığı anlaşılmakta, bunun bir sonucu olarak da, ne akademik çevrelerde ne de popüler kültürde ona dair makul bir ilgi ve alakanın oluşmadığı görülmektedir. İşte böyle bir çalışma ile ortaya konulmak istenen şey, dünyanın en eski ve en zengin mizah kültürlerinden birini temsil eden kadim Arap mizahını, belli başlı figürleri ve ilginç temaları ile Türk insanına tanıtmak, bu vesileyle o yönde bir ilgi uyandırmaya çalışmaktır.

Mizah, Arapça m-z-h kökünden alınmış olup sözlükte eğlence, alay, latife ve şaka anlamlarına gelir. Bu terimin *mizah* şeklinde kullanılmasının galat ve doğrusunun *müzâh* olduğu söylense de Arap dilinde her ikisinin de kullanıldığı görülmektedir (Mustafa 1960: 866). Aralarındaki tek fark, mizah kelimesinin işteş bir yapıda olmasıdır. Türkçede mizah terimi genel olarak bu alanın bütün türlerini içerisine alırken Arap dilinde bu geniş anlamı *fükâhe* kelimesi karşılamaktadır. Ayrıca Arapçada *hezl, düâbe, nükte, turfe* ve *latife* kelimeleri mizahla eş anlamlı olarak kullanılan terimlerdir.

[*] Arş. Gör. / Afyon Kocatepe Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Arap Dili ve Belagatı Anabilim Dalı / eminuz@aku.edu.tr

Edebi eserlerde "cidd" (ağırbaşlılık) kelimesinin karşıtı olarak kullanılan mizah yaratıcı zekâ, hazırcevap oluş, kıvrak dil melekesi ve kurgu yeteneği gibi özellikleri bünyesinde barındıran bir sanattır. Bu nedenle söz konusu meziyetlerin iş birliği ile ortaya çıkan edebî ürünler, ilmî nitelikleri yanında insanoğlunun temel gereksinimlerinden olan gülme ihtiyacını da karşılamıştır.

Mizahta temel hedef güldürme ise de çok defa güldürmenin altında fert ve toplumdaki aksaklıkları eleştirme ve düzeltme amaçları gizlidir. Zira gerçeklerin sebep olduğu acılara boyun eğmeyen mizah, cemaat kimliğini dile getirme biçimlerinden biri olduğu gibi zulme dayanan yönetimlere karşı aşağı tabakalardan gelen bir direniş biçimidir. İçinde vücut bulduğu ortamın bireysel ve toplumsal yapısını, manevi değerlerini, sosyoekonomik yapılarını ve siyasal gücü elinde bulunduran yönetici zümrenin tutumunu daha realist biçimlerde yansıttığı için geçmiş milletler hakkında bir hayli sosyolojik bilgiyi günümüze taşımaktadır. Bu özellikleri sebebiyle tarihte devlet yöneticilerinin dikkatini çekmiş ve yöneticiler edebî değer içeren mizah koleksiyonlarının devlet eliyle geliştirilmesinin önünü açmışlardır. Bazen salt mizah kaygısı güden bazen ansiklopedik yapı içerisinde mizaha yer veren bu ürünler kültürlerarası etkileşimin temel unsurlarından biri hâline gelmiştir. Araştırmamızda pilot kaynak olarak belirlediğimiz Muhammed el-Avfî'nin (ö. 629/1232) *Cevâmiu'l-Hikâyât ve Levâmiu'r-Rivâyât* isimli eseri de Arap, Fars ve Türk kültür üçgenini etkileyen eserlerden biridir. Bu eser bağlamında dinin mizaha bakışı da dikkate alınarak Arap edebiyatının kaynaklığı ve Fars edebiyatının aracılığı neticesinde bu kültür etkileşiminin Türk mizah literatüründeki yansıması tespit edilip örneklerle izaha çalışılacaktır.

1. İslam'ın Mizaha Bakışı

Tarihteki bütün toplumlarda olduğu gibi İslam ümmetinin kültürel ve edebî birikimleri içinde -diğer edebî türler kadar popüler olmasa da- mizah gibi eleştirel unsurlar önemli bir yer tutmaktadır.

Mizah kelimesi Kur'an-ı Kerim'de geçmemekle birlikte hadislerde *mezh* kökünden çeşitli türevleri kullanılmıştır (Wensinck 1982: 206). Ayrıca *düâbe* gibi mizah anlamına gelen, farklı kökten kelimeler de hadis koleksiyonu içerisinde yer almıştır (Ahmed b. Hanbel 1998: 67). Arapça kaynaklı olması, dolaylı olarak İslam literatüründe de kullanıldığını göstermekle birlikte bu sanatın pratik icrası konusunda Müslümanlar temkinli davranmışlardır. Bu duruma sebep olan etkenlerden biri dinî anlayış gereği vakar ve ciddiyetin şakaya tercih edilmesidir. Nitekim ilk dönem Müslüman Arapların İslam'ın öğretilerini yaymaları ve müşriklerle savaşmaları sebebiyle eğlenmeye vakit bulamadıkları, hayatlarında mizahın hiç yer almadığı ve sonuçta İslam'da mizahın olmadığı iddia edilmektedir. Buna delil olarak da *"Yaptıklarının bir cezası olarak az gülsünler ve çok ağlasınlar."* (Tevbe, 9/82) ayeti gibi gülüp

eğlenmenin yasaklandığı ayetler getirilmektedir[1]. Bu nedenle de İslam ahlakının ağırbaşlılık ve vakarı temel ilkeler kabul ettiğinden hareketle ideal Müslüman tipi fazla gülmeyen, daima ölümü hatırlayarak hüzünlü duran kimse olarak lanse edilmektedir. Hâlbuki Zemahşeri (öl. 528/1134) bu ayette anlatılan yasaklamanın Müslümanlardan ziyade cihattan geri kalan münafıklarla ilgili olduğu görüşündedir (Zemahşeri 1987: II/296). Ayrıca bu ve benzeri ayetler mefhum-ı muhalifinden hareketle mutlak anlamda mizahın yasaklanmasından ziyade gülmenin fıtri bir durum olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim Neml suresinde bir karınca, Süleyman ordusunun kendilerini çiğnememesi için arkadaşlarına yuvalarına girmeleri tavsiyesinde bulunmuştur. Karıncanın cüretkâr tavrı karşısında Hz. Süleyman'ın verdiği tepki *tebessüm* ve *dıhk* (gülme) kelimeleri ile ifade edilmiştir (Neml, 27/19). Bu olayda iktidar sahibi Hz. Süleyman ile küçük cüsseli karınca bir karededir. Böyle iki zıt varlığın bir araya gelmesi mizaha sebep olmaktadır. Câhız da (öl. 255/869) bu olayın mizahi olduğunu şöyle izah eder: "Nasıl küçük bir çocuk boyundan büyük laflar ettiğinde insanlar ona gülüyorsa, iktidar sahibi Süleyman karşısında küçücük karıncanın karşı tavır takınması da mizaha yol açmıştır." (el-Câhız 1988: IV/20).

Klasik İslami eserlere bakıldığında Hz. Peygamber'in (s.a.v.) de günlük hayatında kinaye ve tevriye sanatlarını kullanarak nezih latifelere yer verdiği görülmektedir. Hatta bu eserlerden bazıları Hz. Peygamber'in (s.a.v.) latifelerine *Kitâbu'l-Mizah* adıyla müstakil bir bölüm ayırırken bazıları *Bâbu'l-Mizah* diye bir bölümün tali bir başlığı şeklinde yer vermişlerdir. Bu nedenle İslam kültüründeki mizah anlayışının belirlenmesinde Hz. Peygamber'in (s.a.v.) konumu önemlidir. Zira o çok neşeli bir mizaca sahip olması sebebiyle sözlü ve fiili olarak şakalarını çocuk, genç, yetişkin ve ihtiyar herkese yapmıştır:

> Rasulullah'ın sahabeden ihtiyar bir kadına latifeyle: "*Kocakarılar cennete giremez*" demesi üzerine ihtiyar: "Ya Rasulallah! Biz ne günah işledik ki Allah cennetinden bizi mahrum bırakmış" şeklinde üzüntüsünü dile getirmiştir. Bu tepki karşısında Peygamberimiz (s.a.v.) tebessüm ederek: "*O gün Hak Teala bütün ihtiyarları genç suretinde yaratacak. Onun için de cennete giren kimse yaşlı olmayacak*" buyurur (Avfî 958: Ays.533/a).

Hz. Peygamber'in (s.a.v.) sergilemiş olduğu mizah biçimi son derece rafine ve sofistike mizah biçimidir. Bilal-i Habeşî'nin "*Yâ Rasulallah! Horozdan kurban olur mu?*" sorusuna "*Ey Bilal! Bir müezzin diğer müezzini kurban eder mi"* şeklindeki cevabı mizah felsefesinin ruhuna uygun orijinal bir yorumdur (Mahmud 2000: 58).

---

[1] Zahiren eğlenmenin yasak olarak algılandığı diğer ayetler için bk. Hucurât, 26/1 1; Mü'minun, 23/3. Kur'an'da eğlence ve alayla ilgili Abdülhalîm el-Hindî *Üslûbü's-Suhriyye fi'l-Kurâni'l-Kerîm* adlı bir eser telif etmiştir (Kahire, 1987).

Şaka ve mizahla ilgili Hz. Peygamber'den (s.a.v.) birbirine tamamen zıt görüşlerin nakledilmesi, iki tür şaka ve mizahtan bahsetmemiz gerektiğini ortaya koymaktadır: Birincisi, insanların kişiliğiyle oynamak demek olan, dostluğu bozan ve sevgiyi yok eden *olumsuz (mizah-ı mezmûm) mizah* anlayışı, diğeri ise insanlar arasındaki iletişim yollarından biri olan sevgi ve dostluğu pekiştiren *olumlu (mizah-ı mahmûd) mizah* anlayışıdır[2]. Nitekim Rasulullâh (s.a.v.) hayatında sıkça şakaya yer vermesine rağmen bu konuda ölçülü olunması gerektiğini de birçok kez vurgulamıştır. Şaka yaparken yalana yer verilmemesi (Tirmizî, Birr, 57), şaka yoluyla muhatabın rencide edilmemesi, ateşle ve silahla korkutma şeklinde şaka yapılmaması (Buhari, Fiten, 7; Müslim, Birr, 126) bu uyarılarından sadece bir kaçıdır.

Asr-ı saadette, bizzat İslam dininin tebliğcisi tarafından tasvip gören ve hatta meşru çerçevede yapılan şaka ve mizah, bir gelenek hâlinde sonraki dönemlerde bu üslup üzere devam etmiştir. Kendi aralarında sıkça şakalaşan sahabe, bilhassa Hz. Peygamber'in (s.a.v.) üzgün olduğunu gördüklerinde kendisine şakalar yapmışlar ve onu güldürmüşlerdir. Bu nüktelerden biri şöyle cereyan etmiştir:

> Hz. Peygamber (s.a.v.) bir gün hücrelerinden mescide çıkar. Yüzü asıktır. Sahabeden biri "Ben şimdi Rasulullahı güldürürüm" diyerek Allah Rasulüne bir soru sorar: "Yâ Rasulallah! Deccal geldiğinde herkes aç olacakmış; o, milleti kendine inandırmak için yemek teklif edecekmiş, öyle mi? Biz o güne erişirsek, ona inanmış gibi yapıp verdiği yemeği yesek, sonra da inanmıyoruz sana desek, caiz olur mu?"
>
> Bu soru üzerine tebessüm eden Allah Rasulü "*Allah (c.c.), müminleri onun yemeğine muhtaç etmez*" buyurur (Avfî 958: Ays. 534/a).

Hz. Peygamber'le (s.a.v.) şakalaşan birçok sahabeden bahsedilmekle beraber, şüphesiz ashap içinde en şakacı olan, Hz. Peygamber›e (s.a.v.) en fazla şaka yapıp onu güldüren Ensar'dan Nuayman'dır.[3] Öyle ki, Hz. Peygamber (s.a.v.) Nuayman'a baktığı zaman kendini gülmekten alıkoyamazdı. Nuayman, ilerleyen yaşına rağmen raşit halifeler döneminde de şakalarına devam etmiştir. Özellikle Hz. Osman dönemindeki bir şakası kaynaklarda şöyle geçmektedir:

---

[2] İnsanın şahsiyetiyle oynama, aşağılama, dalga geçme olarak ifade edebileceğimiz bu mizaha kara mizah da diyebiliriz. Hz. Peygamber'in *başkasıyla dalga geçip onu aşağılayanın, aslında kendisini aşağılamış olduğu* yönündeki beyanı, bu tür mizahın asla tasvip edilmediğini göstermektedir (el-İsfahânî 1287: I/177).

[3] Asıl adı Nuaymân b. Amr b. Rifâa el-Ensârî olan ve genellikle Nuaymân diye tasgir sigasıyla çağrılan bu sahabi, Akabe biatına, Bedir, Uhud, Hendek ve diğer bütün gazvelere katılmıştır. Onun hayâtından bahseden hemen bütün biyografi kitaplarında meşhur şakaları anlatılır (İbn Abdilberr 1328: 543-544).

> Âmâ sahabilerden Mahreme b. Nevfel (öl. 54/674) mescitte oturuyordu. Etraf kalabalıktı. Küçük abdest bozma ihtiyacı gelmiş fakat göremediğinden tenha bir yere gidip hacetini gidememişti. Yanındakinin kulağına eğilip "Kardeş! Beni tenha bir yere götürsen de hacetimi gidersem." dedi. Şanssızlık bu ya, kulağına eğildiği adam muziplikleriyle ünlü Nuayman b. Amr idi. Nuayman orada da muzipliğini konuşturdu. Hz. Mahreme'yi kolundan tutup mescidde bir tur attırdıktan sonra "Burası tenhadır. Buraya işeyebilirsin." diyerek kalabalığın içine bıraktı. Durumdan habersiz olan Mahreme kalabalığın içinde işemeye başladı. Etraftakiler "Ne yapıyorsun, ayıp değil mi?" diye bağrışınca Mahreme çok utandı. "Beni bu yere kim getirdi, azab olunasıca?" diye bağırdı. Sahabiler kendisini Nuayman'ın getirdiğini söylediler. Bunun üzerine "Allah'a and olsun! Onu elime geçirirsem elimdeki asayla kafasını kıracağım." diye yemin etti.
>
> Aradan uzunca zaman geçti. Bir gün Mahreme'nin mescide geldiğini gören Nuayman yanına yaklaşıp "Sana Nuayman'ı göstereyim mi? Böylece ondan intikamını alırsın." dedi. Bu adamın Nuayman'ın kendisi olduğundan habersiz olan Mahreme "Göster de onun kafasını kırayım." dedi. Beraber mescide girdiler. Mahreme'nin kolundan tutarak onu Hz. Osman'ın arkasına götürdü ve "İşte Nuayman budur." dedi. Hz. Osman namaz kılarken hiçbir şeyden haberi olmazdı. Mahreme iki eliyle asasını tuttu ve bütün gücüyle Hz. Osman'ın kafasına indirdi. Hz. Osman'ın kafası yarıldı. Halk "Sen ne yaptın. Müminlerin Emîri'ne vurdun." dediler. Mahreme isteyerek yapmadığını kendisini oraya bir adamın getirip Hz. Osman'ı Nuayman olarak tanıttığını söyleyince, sahabiler "Nuayman seni buraya getiren adamdır, seni işletmiş." dediler. Mahreme "Ey Müslümanlar! Beni Nuayman'ın elinden kurtarın. Bu adam bana eziyet ediyor. Söyleyin elini yakamdan çeksin." diye feryat edince sahabiler gülüştüler.

Hz. Peygamber'in (s.a.v.) eğlenceli yönünü de kendilerine örnek alan sahabilerin onun vefatından sonra da kendi aralarında şakalaştıklarına şahit olmaktayız. Bu nüktedanlıkları zaman zaman ölüm döşeğindeki insana bile tebessüm ettirmiştir. Nüktedan sahabilerden olan İbn Ebu 'Atîk ile Hz. Aişe arasında geçen diyalog bu durumun en açık örnekleri arasında zikredilebilir:

> İbn Ebu 'Atîk, ölüm döşeğinde yatmakta olan Hz. Aişe'yi ziyaret ettiğinde "Canım sana feda olsun ey müminlerin annesi, nasılsın?" diye konuşmasına başlayınca, Hz. Aişe "Gerçekten benimkinin yerine kendi canını feda eder misin?" diye takılmak istedi. İbn Ebu 'Atîk hemen "Şayet ölmeye kararlıysanız tabi ki hayır!" dedi, "Ben o sözü, yaşayacağınızı ümit ederek söylemiştim". Bunun üzerine Hz. Aişe "Şu durumda bile şaka yapmaktan geri durmuyorsun!" dedi (el-Husrî 1987: 55).

Sahabe ve sonraki neslin mizah literatürüne baktığımızda hadisler ve sanatsal ifadelerin yanında Kur'an'ın belagat yönü kuvvetli bazı ayetlerini de mizah unsuru olarak kullandıklarını görmekteyiz. Genellemeye giderek mizahın her türüne karşı çıkan sınırlı bir kesimin Kur'an ibare ve pasajları üzerin-

den espri üretilmesine karşı çıktığı bilinen bir gerçektir. Fakat ilk asırlardan itibaren bu eğilimin karşısında, mizahı beşerî bir olgu, gülmeyi de doğal bir tepki olarak kabul eden daha ılımlı bir yaklaşımın da varlığı söz konusudur. Son yıllarda Müslüman mizahı üzerine yapılan tarihsel araştırmalar Kur'an'la nükte biçiminin tabi bir olgu olarak karşılandığı sonucunu ortaya koymuştur. Bu mizah türüne konu olan taraflar, kutsal metne ait pasajların meseleleri halledici yönüne samimiyetle inandıkları için mizahın yarattığı etkiyi de devreye sokmak suretiyle birçok problemin çözümünü sağlamışlardır. Bu nedenle Kur'an eksenli mizah sadece İslam dini konusunda yetkin müelliflerce kullanılan bir sanat olmakla kalmamış, toplumun tüm katmanlarını ilgilendiren bir alan hâlini almıştır.

Ayetler aracılığı ile espri üretme sanatı bazen kendisini bir ibadetin edası esnasında gösterdiği gibi bazen de yönetimi tenkit, şiir inşadı, tufeylilik, dilencilik gibi durumlarda ortaya çıkmıştır. Günümüzde de sıkça anlatılan imam ve cemaat fıkraları, dinin üzerinde hassasiyetle durduğu ibadetlerin bile tarihte bir mizah ürünü olarak kullanıldığını bizlere göstermektedir. Özellikle Bektaşi fıkraları şeklinde kültürümüze giren fıkralardan biri klasik Arap edebiyatı kaynaklarında şöyle geçmektedir:

> Musa adında bir bedevi namaz kılmak için camiye girmiş. O sırada imam; ***Ey Musa! İleri gelenler seni öldürmek için aralarında senin durumunu görüşüyorlar. Oradan hemen çık. Şüphesiz ben sana öğüt verenlerdenim*** (Kasas: 28/20) ayetini okuyormuş. Bedevi derhâl namazı bırakıp soluğu avluda almış. Bu sırada imam sıradaki ayeti okumaya devam etmiş; ***Musa, korku içinde etrafı gözetleyerek oradan çıktı ve Ey Rabbim! Beni bu zalim kavimden kurtar." dedi*** (Kasas: 28/21). Bedevi eline bir sopa alıp beklemeye koyulmuş. İmam ikinci rekâta Taha suresi ile devam etmiş: ***Şu sağ elindeki nedir ey Musa*** (Taha, 20/17). Bedevi avludan bağırmış: ***O benim değneğimdir*** (Taha, 20/18) demiş ve eklemiş: *Hoca efendi! Eğer daha fazla üstüme gelirsen bu cami avlusunu sana mezar ederim* (ez-Zemahşerî 2006: 645).

Dönemin bir karakteristiği olmak üzere dinin edebî ifadeleri ve ayinsel tatbikatında yapılan küçük hatalar bile gözden kaçırılmayarak mizah malzemesi olarak kullanılmıştır. Yapılan bu göndermelerle ayet ve hadisler zekice sözler için bir arka fon oluşturmuştur. (Rozenthal 1997: 52). Kur'an metni ve lafızları üzerinden nükte yapan kimsenin zengin mahfuzatın yanında muazzam bir intikal süratine de sahip olması gerekir. Zamansal olarak az bir gecikme cevabın özündeki vurucu etkiyi ortadan kaldırabilir. Şu nükte bu durumun açık bir örneğidir:

> Gözlerinden biri kör olan bir adam imamın hemen arkasında cemaate dâhil olur. İmam Fatiha'dan sonra şu ayeti okumaya başlar: ***Biz ona iki göz vermedik mi?*** (Beled, 90/8) Adam hiç düşünmeden imama şöyle karşılık

verir: "*Hayır! Yemin olsun ki bana bir tane verdi. İşte şimdi tutturamadın imam efendi*." (Hasan 2009: 22)

Bununla birlikte, mizah anlayışı bakımından sahabeyi müteakip nükte erbabının pek çoğundan farklı kılan temel bir hususiyet söz konusudur. O da, edebiyatta ve mizahta açık saçık ibare ve ifadelere imkân tanıyan mücûn (müstehcen edebiyat) ekolünün popüler simalarından farklı olarak mizahta ortaya koymuş oldukları edep dışı unsurları pratik düzlemde uygulamamış olmalarıdır. Dolayısıyla sahabe, peygamberden almış oldukları terbiyeyle gerek nüktelerindeki gerekse nesiplerindeki[4] müstehcen tasvir ve ibareleri sadece edebî bir çeşni olarak kullanmışlardır. Pratikte ise son derece mazbut ve muhafazakâr bir yaşam sürmüşlerdir. (el-Câhız 1988: I/84)

2. Arap Dili ve Mizah

Arap edebiyatı içerisinde şair ve ediplerin toplumsal eleştiriye dair ortaya koydukları edebi ürünlerde birçok kelime ve kavramı kullanmışlardır. Fakat kişisel veya toplumsal eleştiri içerikli literatür için özellikle *hiciv*, *hezl* ve *tanz* (*mizah*) gibi kavramların daha yaygın olarak kullanıldığı, konuyla ilgili diğer birçok kavramın bunlarla eş/yakın anlamlı olduğu görülmektedir. Bazen aynı bazen de farklı anlamlar ifade eden bu üç kavramın sınırları net olarak çizilemese de her birinin kendine has bazı özellikleri olduğu söylenebilir. Hicvin asıl özelliği kişisel çıkara ve kine dayalı olmasıdır. Hezlin arka planında bir amaç söz konusu olmamakla birlikte daha çok eğlendirici ve güldürücü özellikler taşır. Tanz/Mizah ise tamamen kişisel çıkarların ötesinde toplumsal değişime yönelik büyük hedefleri olan bir kavramdır (Çiftçi 1998: 144). Bu kavramların hepsi konumuzla alakalı olmakla birlikte bu bölümde, araştırmanın hacmi de dikkate alınarak özelde tanz/mizah kavramıyla ifade edilen mizahın Arap edebiyatı içerisindeki tarihsel serüveni ele alınacaktır.

Arap kültürü, mizahtan çok önce, hikmet, mesel, özlü sözler, fabıl tekniği gibi konularda dış etkilere açık ve toleranslı duruşuyla dikkat çekmektedir. Klasik Arap literatüründe kadim Yunan bilgelerine ve filozoflarına ait hikemiyatın büyük bir hürmetle tedavülü, böyle bir anlayışın gereği olmalıdır. Bu durum en eski mizah kaynaklarından üçünde, *el-Ecvibetü'l-Müskite*, *Cem'ül-Cevâhir* ve *Kitâbü'l-Ezkiyâ'*da filozof, hakim ve bilge zümreleri kapsamında Diyojens (MÖ 323), Aristo, Sokrat, Enûşirvân (MS 579) gibi onlarca yabancı isme yer verilmesinden de açıkça anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Arap mizahı, en başından beri yabancı kültürlerce üretilen mizahi ürünleri kendi bünyesine adapte edebilme başarısı göstermiştir. Bunun yanında Cahiliye devrinde bazı şairlerin hicivlerinde mizahi unsurları kullanması ve Lahmî-

[4] Bir kasidede övgüye başlamadan önce aşk üzerine yapılan ön söz [bk. BSTS (1948), *Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü*, Ankara, TDK Yayınları].

ler'in[5] sarayında bulunan soytarıların güldürü sanatını icra etmesi ilk dönem Arap mizahının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Malik b. Faric ve Akîl kardeşlerin hiçbir fıkra ve sohbeti tekrar etmeden kırk yıl Irak kralı Cezîme el-Ebraş'ın (öl. 268/881) nedimliğini yapmaları bu durumun açık bir örneğidir (Durmuş 2005: 205). Ayrıca o dönemde nesir üslubunda mizah örnekleri de bulunmaktadır. Bu tür mizahın bir kısmı kabile taraftarlığı sebebiyle istihzayı ihtiva etmekteydi (Kuzayhâ 1994: 82). Cahiliyede nesir türü mizahın, toplumun basitliğine paralel olarak kendilerine göre oynadıkları oyun ve eğlence esnasında yapılan şakalarda, atasözlerinde, insanlarla hayvanlar arasında geçen gülünç olaylarda, tedavi ve dinî inançlarda yer aldığı görülür. (Kuzayhâ 1994: 102-103).

Cahiliyenin hemen ardından "İslam'ın mizaha bakışı" başlığı altında örneklerini verdiğimiz Nuayman b. Amr (öl. ?), Abdullah b. Ömer (öl. 73/692) ve Kadı Şureyh (öl. 80/699) gibi isimler Müslüman mizahının sınırlarını belirlemişlerdir. Bunun yanında Medine, hicri birinci yüzyıldan itibaren çıkardığı mizahçılarla mizahı edebi tür düzeyine yükselten bir ekolün merkezi olmuştur (Pellat 1963: II/549.)

Emeviler döneminde tabiin neslinden olan nüktedan bir sınıf teşekkül etmiş, Muaviye'den itibaren halifelerin sarayları komiklere kapılarını açmıştır. Muaviye (öl. 60/680), A'meş (öl. 148/765), İbn Sîrîn (öl. 110/729), Şa'bî (öl. 104/722), Ebu Dülame (öl. 160/777) ve İbn Ebu Atîk[6] (öl. ?) dönemin esprileriyle ünlü isimlerindendir. Gramer âlimi Ebü'I-Esved ed-Düelî (öl. 69/688) tevriyesiz ve telmihsiz mizahlarıyla tanınır. Mizah ve esprinin kazanç vasıtası hâline gelmesi Eş'ab'la[7] (öl. 154/771) başlamış (Rozenthal 1997: 12), onun mizahi anekdot ve esprileri edebî eserlerde yer almıştır. Emevi mizahının gelişmesinde dönemin en ünlü şairleri olan Cerîr-Ferezdak ve Cerîr-Ahtal arasındaki "nekâiz/münâkazât" adı verilen şiir atışmalarının önemli yeri vardır (Durmuş 2005: 205).

Ehl-i ilim tarafından ortaya konan aşağıdaki örnek dönemin mizah kültürünü yansıtması bakımından önemlidir.

> Derler ki ehl-i ilim tebasından bir grup zamanın uleması A'meş'in (öl. 148/765) huzuruna varmak ister. Fakat A'meş'in bu adamlara kanı bir türlü ısınmaz. A'meş Evinin önünde otururken kendisine yönelen kalabalık grubu görünce içeri girer. Bir müddet içeride oyalanır. Kapıyı çalan gruba kapısını

---

5 III-VII. yüzyıllar arasında Irak'ta hüküm süren Hristiyan Arap hanedanıdır.

6 İbn Ebu Atîk'in şakacı yönü bilinmekle beraber, tıpkı bizim kültürümüzdeki Namık fıkraları gibi, birçok fıkranın haksız olarak ona nispet edildiği söylenir (Rozenthal 1997: 19).

7 Asıl adı Şuayb b. Cübeyr olan Eş'ab'ın künyesi Ebu'l-'Alâ'dır. Tamahkârlığı ile ün salmış Emevi dönemi ünlü mizah ustası, şarkıcı ve hatiplerinden biridir.

açmaz. Aradan uzun zaman geçince dışarı çıktığında bakar ki adamlar kapıdan ayrılmamış onu beklemektedirler.

A'meş'in kendilerini görünce içeri kaçtığını anlayan adamlardan biri sorar: "Ey İmam! Bizi görünce niçin içeri girdin? Hadi diyelim ki bizden kaçtın. Şimdi neden tekrar dışarı çıktın?" A'meş şu latifeyle cevap verir: "Baktım ki suratları meymenetsiz bir grup adam kapıma doğru geliyor. Ben de bu suratları hiç çekemem diyerek eve kaçtım. Eve vardım bizim hanım oturuyor. Bir de hanıma baktım, hanım sizden daha çirkin. Bari dışarı çıkıp gelenlerle ilgileneyim deyip ehven-i şer olanı tercih etti."

Abbasiler devrinde Arapçılığa karşı Arap olmayan unsurların bir tepkisi şeklinde ortaya çıkan Şuubiyye akımı sonucunda Araplarla her alanda kıyasıya rekabet başlamış, Arapların çöl hayatı ve kabile taassubu gibi Cahiliye gelenekleri şiirlerde mizah malzemesi yapılmıştır. Bu rekabete bağlı toplumsal bir kaos yaşanmasına rağmen mizah, bu tarihlerde altın dönemlerinden birisini yaşamıştır. Ekonomik gelişmeye paralel olarak lüks artmış, halife sarayları nedimler ve soytarılarla dolmuştur. Buna bağlı olarak dönemin mizahının temelinde siyasi karmaşaya uygun olarak üstünlük ve rahatlama kuramının hâkim olduğu görülmüştür. Ahmaklık, tufeylilik ve dilencilik gibi konular dönemin önemli mizah temalarından sayılmıştır.

İslamlaşma ile birlikte ortaya çıkan mizah anlayışının daha belirgin ortaya konması için, kısaca dönemin mizah literatüründen de bahsetmek gerekir. Mizah, Arap-İslam edebiyatında daha ilk dönemlerden itibaren edebî tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konuda yazılmış ilk müstakil eser, Zübeyr b. Bekkar'ın (öl. 256/870), *Kitâbu'l-Fükâhe ve'l-Mizah* ‹ıdır[8]. Bunun yanında İbn Bekkar'ın çağdaşı olan Câhız'ın (öl. 255/869), *Kitâbu'l-Hayavân*, *Buhalâ* ve *Resâil*'i, konuyla ilgili oldukça fazla malzeme muhafaza etmiştir. Ebu Hâtim'in (?) *Ravda*'sı, İsfehânî'nin *Eğânî*'si, İbn Abdirabbih'in (öl. 328/940) *el-'Ikdu'l-Ferîd*'i, Nüveyrî'nin (öl. 733/1333) *Nihâyetü 'l-Ereb*'i, Makkarî'nin (öl. 1041/1632) *Nefhu't-Tîb* ve Râğıb el-İsfehânî'nin (öl. V./XI. yüzyılın ilk çeyreği) *Muhâdarât* isimli eserlerinde mizah ve şaka geleneksel bir konu ve başlık olarak yerini almıştır.[9]

Modern dönemde ise oryantalistler, İslam toplumunda var olan mizaha büyük ilgi göstermişlerdir. Özellikle erken dönem mizah anlayışıyla ilgili müstakil çalışmalar yapmışlardır. Bunlardan en önemlisi Franz Rosenthal'in (öl. 2003) çalışmasıdır. *Erken İslam'da Mizah* adıyla Türkçemize de kazandı-

---

8 Bu eser günümüze intikal etmemiş ancak daha sonraki eserlere kaynaklık etmiştir. Mesela, İsfehânî *Eğânî*'sinde, İbn Abdilberr *İstiâb*'ında, İbn Hacer *İsâbe*'sinde ve İbn Asâkîr *Dımeşk*'inde bu eserden istifade etmişlerdir (Köten 1994: 461).

9 Şaka ve mizah literatürü ile ilgili ayrıca bk.: Köten 1994: 460.

rılan bu eser, Müslüman mizahının genel karakteristiğini ortaya koyan eserlerden biridir.

Türk-İslam mizahının sentez hâlinde ortaya konulduğu Osmanlı döneminde ortaya çıkan sözlü ve yazılı mizah ürünleri de Anadolu Selçukluları, Beylikler, Fars ve Arap kültür dünyasından bağımsız olarak düşünülemez. Türklerin Anadolu'da varlığını ciddi bir şekilde göstermeye başladığı 12. yüzyıldan itibaren her sınıf ve seviyeden insan tarafından gerçekleştirilen anlatılar genel olarak masal, menkıbe, fıkra, eski hikâyeler ve benzeri eski Türk kültüründen gelen unsurları, İran ananelerini, İran üzerinden gelen Hint hikâyelerini, İslam kültür dünyasının etkilerini içerirdi.

İslam öncesi döneme ait izler taşıyan Dede Korkut hikâyelerindeki mizahi çizgiler ve ünlü kadın tiplemesi -her ne kadar yazıya geç intikal etse de- göçebe yaşantısından açık izler taşır. Ne yazık ki Türklerin Anadolu'daki ilk yüzyılından elimizde yazılı mizah ürünleri bulunmamaktadır. Bu yüzden belki de Anadolu'daki en eski mizah ürünleri hakkında bir fikir sahibi olmak için Mevlana'nın *Mesnevî*, *Mecâlis-i Seb'a* ve *Fihi Mâfîh* gibi Farsça eserlerine bakmak gerekir. Söz konusu kaynaklardan beslenen bu ürünler daha sonraları Anadolu'da yazılan Türkçe mesnevilerde sık sık karşımıza çıkacak, bazen Bektaşî bazen Nasreddin Hoca ve belki de Temel-Dursun tiplemelerine dönüşecektir.[10] Bu etkileşimi yakından ilgilendiren eserlerden biri de Farisi edip Avfî'nin (öl. 629/1232) kendisinden önceki Arap edebiyatı eserlerinden derlemiş olduğu *Cevâmiu'l-Hikâyât ve Levâmiu'r-Rivâyât* isimli eseridir.

3. Fars Edebiyatında Mizah ve Avfî

Yıllardır Fars edebiyatı üzerine yapılan çalışmalar özellikle Avrupalı bilim adamlarının dikkatini çekmiştir. Fakat bu çalışmalar daha çok Fars şiiri üzerinde yoğunlaşmış, nesir türü eserler daha dar çerçevede incelenmiştir. Bu durumun en önemli sebebi, nesir türünün şiir kadar estetik bir yapıya sahip olmamasıdır. Bu sebeple Fars nesrinin ötelenmesi İran edebiyat tarihinde önemli yere sahip olan birçok nesir türünün tahrip olmasına yol açmıştır. Bütün bu ihmallere rağmen modern edebiyat içerisinde Farisi nesir türünün hala kullanılıyor olması, tahribat şiddeti ne olursa olsun bir kültürü tümüyle yok etmenin kolay olmadığının göstergesidir. Çalışma alanımız olan Avfî'nin *Cevâmiu'l-Hikâyât* isimli eseri söz konusu tahribat dışında Moğol istilasını zararsız atlatmış olması bakımından da anıtsal değeri olan önemli eserler içerisinde değerlendirilebilir.

Avfî hicri VI. asrın ilk yıllarında şöhret kazanmış bir İran edibidir. Kendisinden bahseden eserlerde adı Nûruddîn (veya Sadidüddîn) Muhammed b. Muhammed b. Yahyâ el-Avfî el-Hanefî şeklinde zikredilmektedir. Asıllarını

[10] Bazı örnekler için bk. (Öztekin 2000: s. 101, 111, 113, 137, 150).

Abdurrahman b. Avf'a (öl. 32/652) isnâd eden Buhârâ'lı bir ulema ailesine mensup olduğu için, daha ziyade Avfî diye tanınmıştır. Nerede ve ne zaman doğduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte, gençlik yıllarının mühim bir kısmını Buhârâ'da geçirdiği ve ilk tahsilini orada gördüğü muhakkak olan Avfî'nin tahsil tarihinden hareketle hicri 567-572 (1171-1177) yılları arasında doğduğu tahmin edilebilir. Hayatı hakkındaki başlıca kaynağımız kendi eserleridir. İran edebiyatında ilk şuara tezkiresi olan *Lübâbü'l-elbâb'*ın müellifi Muhammed el-Avfî, daha önce Nâsırüddîn Kabâce'nin emriyle yazmaya başladığı, Moğollardan önceki Arap, Fars ve Hint kültürlerine ait 2000›i aşkın tarihi ve edebî hikâyeyi ihtiva eden *Cevâmiu'l-Hikâyât ve Levâmiu'r-Rivâyât* adlı eserini tamamlayıp İltutmış'ın veziri Nizâmülmülk el-Cüneydî'ye sunduktan (1228) sonra vefat etmiştir (?1232). [11]

Moğolların Horasan'a yaptıkları ilk akınlara ve Harzemşâh İmparatorluğunun yıkılışına şahit olan bir dönemde yaşaması, ayrıca Arap ve Fars edebiyatının zengin nesir kültürüne sahip olması bakımından Avfî, dönemin parlak edipleri arasında yerini almıştır. Bu açıdan bakıldığında dönemin kaybolmaya yüz tutmuş edebiyat malzemesini kendinden sonraki nesle aktaran bir kaynak vazifesi icra etmiştir. Ayrıca Ferîdüddin Attâr (öl. 618/1221) ve İbn Hallikân (öl. 681/1282) gibi biyografi yazarları, Yâkût el-Hamevî (öl. 626/1229) gibi coğrafyacılar, Zekeriyya el-Kazvinî (öl. 682/1283) gibi mütehassıs tarihçilerin yaşadığı bir dönemde özgün eserler ortaya koyması da Avfî'nin alanındaki başarısını ortaya koymaktadır.

Hicri 7-14. asırlar arasında Farsça edebiyat içerisinde Avfî ismi *Cevâmiu'l-Hikâyât* eseriyle birlikte anılmıştır. Çünkü *Cevâmi* bu dönemde kendisinden en çok faydalanılan eserler içerisinde yer alır. *Cevâmiu'l-Hikâyât*'ın tarihi, biyografik, anekdotsal ve kozmografik çalışmalar üzerinde bıraktığı etkinin boyutu, kendisinden yapılan alıntılardan, Türkçe tercümelerden ve farklı zamanlarda, farklı ülkelerdeki çalışmalarda kullanılan muhtasarlardan anlaşılmaktadır. Dört bölüm halindeki eserin birinci bölümünde peygamberlerden başlayarak çeşitli idareci ve meslek erbabına dair rivayetler vardır. İkinci bölümde iyi huylardan, üçüncü bölümde kötü huylardan bahsedilmiş,

---

[11] Farsça nüshaları için bk.:

- Millî Kütüphane, Nevşehir Damad İbrahim Paşa İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu, No: 39.
- İstanbul Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Esad Efendi Koleksiyonu, No: 1896.
- Tahkik: Cafer Şiar, Tahran: İnkılabu İslami, 1991.
- Tahkik: Banu Musaffa Kerimi, Tahran: Bünyad-ı Ferheng-i İran, 1973.
- Tashih: Muhammed Muin, Tahran: Danişgah-ı Tahran, 1335.
- British Museum, London, Or. 6855 - Or. 2676 - Or. 4392 - Or. 236 - Add. 16, 862 - Add. 7672.
- Bibliotheqe Nationale, Ancien Fonds Person 75-95-96-97-906, Paris.

dördüncü bölümde ise kara ve denizlerde yaşayan garip hayvanların özelliklerinden söz edilmiştir. Büyük bir kısmı günümüze kadar gelmemiş birçok kaynaktan faydalanılmış olması *Cevâmiu'l-hikâyât*'ın değerini bir kat daha arttırmaktadır. Bunun yanında Fars edebiyatının en kapsamlı eserlerinden biri olan *Cevâmî*'nin şiirsel özelliğinden de bahsetmek gerekir ki tespit edebildiğimize göre toplamda 2113 hikâyenin 1650 beyitle süslendiği görülmektedir.

Cevâmî'nin Anadolu'da İbn Arabşah (öl. 854/1450), şair Necati Bey (öl. 914/1509) ve Celâlzâde Sâlih Çelebi (öl. 973/1565) tarafından yapılan üç ayrı Türkçe tercümesinden bahsedilmekle birlikte (Katib Çelebi 1941: I/540) bu tercümelerden sadece Celâlzâde Sâlih Çelebi›ninki günümüze kadar ulaşmıştır.[12] Bu eserin dördüncü bölümünün son babı müstakil "mizah" konusunu ele almaktadır. Derlediği mizah hikâyelerini bu bölümde Hz. Peygamber'den itibaren kronolojik sıralamaya tabi tutan müellif, aynı zamanda mizahın dinî temellendirmesini yapmıştır. Ayrıca eserin diğer bölümlerinde, mizahi olduğu doğrudan belirtilmese de bu alana giren birçok anekdota yer vermiştir. Bu nedenle çalışmamızda Müslüman mizahına yönelik örnekler genellikle *Cevâmiu'l-hikâyât*'tan alınmıştır. Bu bağlamda hem mizah kültürümüzün kökeni irdelenmiş hem de bu alana kaynaklık yapan önemli bir eser tanıtılmıştır.

4. Arap Edebiyatının Türk Mizah Kültürüne Kaynaklık Etmesi

Asırlar boyu Türk kültür ve edebiyatını derinden ve çok yönlü etkileyen Arap kültür ve medeniyetinin, mizah alanındaki üretimimizi de tahminlerin ötesinde etkilediği görülmektedir. Bugün çok popüler hâle gelmiş bazı halk hikâyelerinin köklerinin klasik kaynaklarda yer aldığını görmek mümkündür. Mesela popüler kültürde "*Bize de mi lo lo?!*" repliğiyle özetlenen çok meşhur bir anekdotun kaynağı, tespitlerimize göre, Câhız'ın (öl. 255/869) *Kitâbü'l-Hayavân*'ına (3. yüzyıl) dayanmaktadır. Hikâye Câhız ve sonraki eserlerde şöyle anlatılır:

> Adamın biri büyük bir borç batağına saplanmış, alacaklılar durmadan sıkıştırdığından bunalıma girmişti. Alacaklılardan birisi onun bu zor durumunu istismar ederek yanına gelip "*Seni bu alacaklı belasından kurtaracak bir yol göstereceğim, ancak işe yararsa bana olan borcunu hemen*

---

[12] Osmanlıca nüshaları için bk.:

- Topkapı Sarayı Müzesi Türkçe Yazmaları, No: R 1085-R 1086
- Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, No: 283
- Millî Kütüphane, Yazmalar Koleksiyonu, No: 06 Mil Yz A 8044-06 Mil Yz B 479
- İstanbul Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Şehit Ali Paşa Koleksiyonu, No: 1855
- İstanbul Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Yozgat Koleksiyonu, No: 862
- İstanbul Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Antalya Tekelioğlu İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu, No: 07 Tekeli 756
- Nuruosmaniye Yazma Eser Kütüphanesi, No: 34 Nk 3232

ödeyeceksin" diyerek adama akıl verdi. Adam çaresiz kabul edince planını açıkladı: "*Yarından itibaren alacaklılardan olsun olmasın karşına her kim rastlarsa karşısında bir köpek gibi havlayacaksın. Eğer bu işi iyi kıvırabilirsen bir süre sonra herkes kafayı üşüttüğünü düşünerek ellerini yakandan çekecektir*".

Gerçekten de borçlu adam denilenleri harfiyen uyguladı, insanlar da onun bunalım yüzünden dengesini kaybettiğini düşünerek yakasından düştüler. Ancak bir süre sonra bu planı kendisine öğreten alacaklı gelip parasını isteyince, rolüne kendisini iyice kaptıran adam ona da aynı şekilde havlamaya başladı. Bunun üzerine alacaklı "*Bize de mi hav hav?!*" dedi ve parayı tahsil ümidini yitirdikten sonra o da alacağından vazgeçti (ez-Zemahşerî 2006: 225; el-Câhız 1988: IV/20).

Bu durumun somut örneklerinden biri de, 13. yüzyılda yaşadığına inanılan ünlü mizah figürü Nasreddin Hoca'ya (d. 1208 - öl. 1284) nispet edilen çok sayıdaki hikâyenin, hicri ikinci ve üçüncü yüzyılda kayda geçirilmiş olan ilk dönem Arap mizah kaynaklarında ya tamamen veya öz olarak yer almış olmasıdır. Esasen bu konu etraflı bir incelemeyi gerektiren önemli bir çalışma alanıdır. Ancak biz burada Türk halkı tarafından Nasreddin Hoca'ya nispet edilen iki popüler hikâyenin klasik Arap kaynaklarındaki versiyonlarına işaret etmekle yetineceğiz:

KAZAN DOĞURDU

Nasreddin Hoca Versiyonu	**Aslı**
Hoca komşusundan bir gün kazanı ödünç ister. İade ederken de hem teşekkür eder hem içine minik bir kazan koyar. Komşusu merakla bu minik kazanı sorunca da "*Komşu, bizdeyken kazanın doğurdu*" der. Komşusu bu işe pek sevinir. Aradan epey zaman geçer, Hoca yine komşusundan kazanını ödünç ister. Komşusu da sevinerek verir. Ama bu kez aradan günler, haftalar hatta aylar geçer, kazandan ve Hoca'dan ses çıkmaz. Nihayet bir gün komşusu konuyu açmaya karar verir, "*Hoca bizim kazan ne oldu?*" diye sorar. Hoca da üzgün bir ifadeyle "*Komşu çok zaman geçti aradan, senin kazan öldü. Sana nasıl söyleyeceğimi düşünüp duruyordum*" deyince sinirlenen komşusu, "*Hocam ne diyorsunuz? Hiç kazan ölür mü? Kazan canlı mı ki ölsün?*" diye çıkışır. Hoca, "*Doğurduğunu kabul etmiştin, sesin çıkmamıştı, şimdi ölünce neden feryat ediyorsun?*" der.	Eş'ab anlatıyor: Bir kadın komşum bir dinar getirip "*Bu sende emanet kalsın*" demişti. Ben de onu alıp yatağımın altına koydum. Kadın birkaç gün sonra gelip parasını istedi. "*Yatağı kaldır, bir dinarın orada, ayrıca yanındaki bozuk parayı da senin dinar doğurdu haberin olsun*" dedim. Kadın yatağı kaldırıp benim oraya bıraktığım bozuk parayı aldı, kendi bir dinarını ise bırakıp gitti. Aynı sahne birkaç kere daha yaşandı, kadın her defasında benim oraya bıraktığım ufak paraları alıp gitti. Kadın dördüncü defa yine parasını istemek üzere geldiğinde ben hemen ağlıyor gibi yaptım. "*Hayırdır, niye ağlıyorsun?*" dediğinde, "*Senin dinar lohusalığını çıkaramadan rahmetli oldu da!*" dedim. Öfkelenen kadın "*Süphanallah! Paranın lohusalıktan öldüğü nerede görülmüş?!*" diye çıkışınca "*Şıllık! Paranın doğurduğuna inanıyorsun da öldüğüne niye inanmıyorsun?!*" deyiverdim.
(Tokmakçıoğlu 1991: 164-5)	(en-Nüveyrî 2004: 30)

Aşağıdaki Nasreddin Hoca hikâyesinin orijinine ait bazı ipuçlarına ise çok daha eski bir kaynakta, ünlü nüktedan müellif el-Câhız'ın *Buhalâ* adlı eserinde tesadüf etmekteyiz:

KEDİ - CİĞER

Nasreddin Hoca Versiyonu	Aslı
Hoca sabahleyin kasaba uğrayarak akşama karısı yahni yapsın diye iki okka ciğer alıp götürmüş eve vermiş. Olacak ya, öğlen Hoca'nın karısına misafir gelmiş, kadın da ciğerleri bir güzel pişirip misafirine ziyafet çekmiş… Akşam olup Hoca eve gelince sormuş: *Hatun ciğer yahnisini pişirdin mi*? Kadın süklüm püklüm: *Sorma Hoca, demiş, ciğeri kedi yedi.* Hoca hemen kediyi yakalamış. Zavallı hayvan bir deri bir kemik… Kantarı alıp kediyi tartmış… Bir bakmış ki iki okka! Dönmüş karısına: *Hatun, hatun, kedi iki okka geldi… Tarttığım ciğer ise kedi nerde? Yok, bu bizim kedi ise ciğer nerde?!*	Adamın biri daha önce eve yahni yapılmak üzere yolladığı eti akşamleyin karısından isteyince, bir sebepten eti zayi eden kadın "*O eti kedi yedi*" diye bir yalan uyduruvermiş. Adam kediyi kaptığı gibi teraziye koyup tartmış. Kedinin ağırlığının ancak aldığı etin ağırlığına denk olduğunu görünce de manalı manalı sormuş: "*Hanım! Eğer bu getirdiğim et ise, peki bizim kedi nerede?!*"
(Tokmakçıoğlu 1991: 235)	(el-Câhız 1988: II/76)

Nasreddin Hoca, Temel-Dursun ve Keloğlan fıkralarının anlatılması Anadolu'da bir gelenek hâlini almıştır. Öylesine yaygın bir gelenek ki aslında onlara ait olmayanlar bile (çoğu böyledir) kendilerine atfedilerek anlatılagelmiş. Anlatılagelmiş diyoruz çünkü eğer günümüzde bu fıkralarla karşı karşıyaysak bu durumu yazıya değil söze borçluyuz. İşin içine daha çok yazı değil de söz girince elbette ki insan hafızasının, yaratıcı hayal gücünün azizlikleri çoğalıyor. Gerçek Nasreddin Hoca yerini bugün fıkralarında karşı karşıya olduğumuz Nasreddin Hoca'ya bırakıyor (Tokmakçıoğlu 1991: 17).

Esasen belirli bir hikâyenin farklı şahsiyetlere isnat edilerek anlatımı meselesi, Arap nevadir geleneğinde sıkça rastlanılan bir sorunsalı işaret etmektedir. Birçok kadim Arap fıkrasında hikâyenin özü aynı kalırken, bilhassa ana karakterler radikal değişikliklere uğramaktadır. Bu şekilde farklı varyantları bulunan belirli bir rivayetin orijinine ulaşmak için yazılı kaynaklarda kronolojik bir taramaya gidilmesi gerekir. Konuyla alakalı bütün mahfuzatı kronolojik sıralamaya tabi tutmak mümkün olmadığı için eski kaynaklarda geçen fakat günümüzde farklı şahsiyetlere atfedilen birkaç örnekle yetinmek istiyoruz:

İÇİNDEKİ

Nasreddin Hoca Versiyonu	Aslı
Karısıyla tartışırken bir gece Hoca'nın evinde olağanüstü gürültü kopmuş. Komşusu meraklanarak Hoca'nın kapısını çalmış ve gürültünün nedenini sormuş. Hoca: *Önemli değil,* demiş. *Bizim köroğluyla tartışıyorduk, kızdı ve cübbemi merdivenden aşağı attı* diye eklemiş. Komşusu: *Hoca, merdivenden atılan cübbeden ses çıkar mı hiç?!* Hoca gülmüş ve: *Komşu, içinde ben olursam çıkar* diye cevaplamış.	Adamın biri Cuha'ya gelerek "*Evinizden bir feryat yükseldi, hayırdır?*" diye sorunca Cuha "*Elbisem yukarıdan düştü de!*" demiş. Adam "*O feryat sırf elbise yukarıdan düştüğü için miydi yani?*" diye hayretini izhar edince de Cuha "*Bre ahmak*" demiş, "*İçinde ben olmuş olsaydım, yere kapaklanmayacak mıydım?!*"
(Tokmakçıoğlu 1991: 207)	(İbnü'l-Cevzî 1997: 66-67) Müellifin vefat yılı: 597/1201.

YE KÜRKÜM YE

Nasreddin Hoca Versiyonu	Aslı
Hoca kendisine gönderilen bir okuntu (davetiye) uyarınca bir ziyafete gitmiş. Ancak aceleden olacak üstünde gündelik, eski elbiseleri varmış. Bu yüzden kendisine pek aldırış eden olmamış. Rahmetli, bir yolunu bulup doğru evine gitmiş ve zengin işlemeli, bayramlık kürkünü giyip dönüp gelmiş ziyafete… Gelmiş ki, kendisine büyük bir itibar edip başköşeye oturtmuşlar. Yemek vaktinde sofrada en iyi yeri ona vermişler. Yemek gelince Hoca, hemen kürkünün yakasını çorba kâsesine daldırıp: "*Ye kürküm ye, ye kürküm ye!*" demeye başlamış… Duyanlar şaşırıp sormuşlar: *Hayrola Hocam, ne yapıyorsun, hiç kürk yemek yer mi?* Hoca: *Mademki, demiş, bütün izzet ikram kürküme, yemeği de o yesin bari!*	Bir düğüne davet edilen A'meş postunu üzerine alıp icabet etmiş. Ancak kapıcı onu bu halde görünce içeri almamış. A'meş eve dönmüş, bu defa üzerine bir gömlek ve elbise giyinip yeniden oraya gitmiş. Kapıcı da kendisini içeri kabul etmiş. Derken ortaya sofra getirilmiş. A'meş hemen elbisesinin yenini sofranın üzerine yayarak "*Ye bakalım*" demiş, "*Besbelli ki ziyafete davet edilen sensin, ben değilim!*" Sonra da kalkıp yemek yemeden oradan ayrılmış.
(Tokmakçıoğlu 1991: 116)	(İbnü'l-Cevzî 1997: 66-67) Müellifin vefat yılı: 597/1201.

TESTİ

Nasreddin Hoca Versiyonu	Aslı
Hoca Akşehir gölünden testisine su koyarken ağzına kadar dolu olan testi ağırlaşmış ve birden elinden kaydığı gibi dibi boylamış. Hoca başlamış orda beklemeye. Biri sormuş: *Hocam, ne bekliyorsun?* Rahmetli: *Testim, demiş, dibe düştü, çıkar çıkmaz boğazından yakalamak için bekliyorum!*	Cuha bir gün ibriği eline almış su doldurmak için nehre gitmiş. Suyu tam doldurduğu sırada ibrik elinden kayarak suyun dibini boylamış. O da nehrin kenarına çöküp oturmuş. O sırada oradan geçmekte olan bir dostu "*Hayırdır, ne oturuyorsun burda?*" diye sormuş. Cuha "*İbriğim*" demiş, *suyun dibine gömüldü, ben de nasıl olsa (ceset gibi) şişer ve su yüzüne çıkar diye bekliyorum!*"
(Tokmakçıoğlu 1991: 201)	(el-Âbî 2004: V/211)

Sonuç

Latife kültürü, hayatın her alanını içine alıp kendisine konu edinebilmektedir. Mizah literatürü incelendiğinde halkların düşünceleri, âdetleri, gelenekleri, ahlakları, sosyokültürel yapıları ve hatta tarihleri gibi pek çok konuda fikir sahibi olmak ve bilgi elde etmek mümkündür. Bu yönüyle fıkraların toplumun aynası olduğunu söyleyebiliriz. Bu anlamda eğlenmenin bir zaman ve mekân tahdidi de yoktur.

Evrensel kültürden hali olmayan bütün toplumlarda olduğu gibi İslam ümmetinin kültürel ve edebî birikimleri içinde de mizahi unsurların önemli bir yeri vardı. Klasik Arap literatüründe kadim Yunan bilgelerine ve filozoflarına ait hikemiyatın büyük bir hürmetle tedavülü, bunun en önemli kanıtıdır. Yine Cahiliye devrinde bazı şairlerin hicivlerinde mizahi unsurları kullanması ve Lahmîler'in sarayında bulunan soytarıların güldürü sanatını icra etmesi ilk dönem Arap mizahının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Cahiliyenin hemen ardından İslamlaşma ile birlikte Hz. Peygamber'in (s.a.v.) müdahaleleriyle mizahın daha nezih bir alana çekildiğini görmekteyiz. Nitekim bizzat kendisinin günlük hayatında kinaye ve tevriye sanatlarını kullanarak nezih latifelere yer verdiği görmekteyiz. Ayrıca Hz. Peygamber'in (s.a.v.) sergilemiş olduğu mizah biçimi son derece rafine ve sofistike bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bütün bunlar Müslüman mizahını tanımlarken övülen ve yerilen olmak üzere iki tür şaka ve mizahtan bahsetmemiz gerektiğini ortaya koymaktadır.

Sahabe ve sonraki neslin mizah literatürüne baktığımızda hadisler ve sanatsal ifadelerin yanında Kur'an'ın belagat yönü kuvvetli bazı ayetlerini de mizah unsuru olarak kullandıklarını görmekteyiz. Dönemin bir karakteristiği olmak üzere dinin edebî ifadeleri ve ayinsel tatbikatında yapılan küçük hatalar

bile gözden kaçırılmayarak mizah malzemesi olarak kullanılmıştır. Yapılan bu göndermelerle ayet ve hadisler zekice sözler için bir arka fon oluşturmuştur.

Emeviler döneminde tabiin neslinden olan nüktedan bir sınıf teşekkül etmiş, Muaviye'den itibaren halifelerin sarayları komiklere kapılarını açmıştır. Abbasiler devrinde Arapçılığa karşı Arap olmayan unsurların bir tepkisi şeklinde ortaya çıkan Şuubiyye akımı sonucunda Araplarla her alanda kıyasıya rekabet başlamış, Arapların çöl hayatı ve kabile taassubu gibi Cahiliye gelenekleri şiirlerde mizah malzemesi yapılmıştır.

Türk-İslam mizahının sentez hâlinde ortaya konulduğu Osmanlı döneminde ortaya çıkan sözlü ve yazılı mizah ürünleri de Anadolu Selçukluları, Beylikler, Fars ve Arap kültür dünyasından bağımsız olarak düşünülemez. Bu nedenle de bugün çok popüler hale gelmiş bazı halk hikâyelerinin köklerinin klasik Arap ve Fars kaynaklarında yer aldığını görmek mümkündür. Bu durumun somut örneklerinden biri de, 13. yüzyılda yaşadığına inanılan ünlü mizah figürü Nasreddin Hoca'ya (d. 1208 - ö. 1284) nispet edilen çok sayıdaki hikâyenin, hicri ikinci ve üçüncü yüzyılda kayda geçirilmiş olan ilk dönem Arap mizah kaynaklarında ya tamamen veya öz olarak yer almış olmasıdır. Arap ve Türk kültürlerinde yer alan fıkraların benzeşmesindeki faktörlerden biri Türkçe ve Arapça arasında yapılan çok sayıda tercüme olsa da, diğeri yukarıda da değindiğimiz gibi tarihî münasebetler ve iki halk arasındaki kültürel yakınlıktır.

Görünen o ki mizah belleği, geçmişten günümüze, bu çalışmada da örneklenmeye çalışıldığı gibi, akademisyenleri, eleştirel düşünce tutkunu, yaratıcı bilim insanları olmaya zorlamaktadır. Eleştirel düşüncenin sembolü olan bu alan, açık fikirliği, serbest düşünceyi, farklı düşünmeyi, dünyayı kalıpların dışında farklı, özgün bakış açılarıyla okumayı göstermeye devam edecektir. Böylelikle bilimsel yaratıcılık, özgünlük, özerklik ve saygınlık kökleştirilerek yaygınlaştırılabilir. Yüzü gülenlerin gönülleri gibi, akılları da gülümseyecektir. Ümit ederiz ki insanları düşünsel damıtılmışlığa, karşılaştırmaya, farklılaşırken bütünleşmeye, çokluktan birliğe yönelten gülümseme duygusu, bu gibi çalışmalarla günümüz akademisyenin de şiarı olacaktır.

Kaynaklar

ÂBÎ, Ebû Sa'd Mansûr b. el-Hüseyn (2004), *Nesrü'd-Dürr fi'l-Muhâdarât*, thk.: Hâlid Abdülğanî Mahfûz, Dârü'l-Kütübi'l-'İlmiyye, Beyrut.

CÂHIZ, Ebû Osman (1988), *Kitâbü'l-hayevân,* nşr.: Muhammed 'Abdusselâm Hârûn, Dârü'l-cîl - Dârü'l-fikr, Beyrut.

ÇİFTÇİ, Hasan (1998), "Klâsik İslâm Edebiyatında Hiciv ve Mizah", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* s. 139-162.

DURMUŞ, İsmail (2005), "Mizah", *TDV İslâm Ansiklopedisi (DİA)*.

GÜNDAY, Hüseyin (2013), *Klasik Arap Edebiyatında Mizahi Karakterler,* Emin Yayınları, Bursa.

TAŞDELEN, Hasan, Şener ŞAHİN (2009), *Kur'ân'la Nükte (Kur'ân-ı Kerim'e Dayalı Nükte Kültürü)*, Emin Yayınları, İstanbul.

HUSRÎ, el-Kayravânî (1987), *Cem'Ul-Cevâhir fi'l-Mülah ve'n-Nevâdir,* thk.: Ali Muhammed el-Becâvî, Dârü'l-cîl, Beyrut.

İBN HANBEL, Ahmed*,* Ebû Abdullah Ahmed b. Muhammed eş-Şeybani (1998), *Müsnedu el-İmam Ahmed b. Hanbel*, Müessesetü'r-Risâle, Beyrut.

İBN HAMDÛN (1996), et-Tezkiretü'l-Hamdûniyye (I-X), nşr.: İhsân Abbâs, Bekr Ab-bâs, Dâru Sâdır, 1. Baskı, Beyrut, III, 221;

İBNÜ'L-CEVZÎ, Ebü'l-Ferec (1990), *Ahbârü'l-Hamkâ ve'l-Muğaffelîn*, şerh: Abdülemîr Mehennâ, Dârü'l-fikri'l-Lübnânî, Beyrut.

____(1997), *Ahbârü'z-Zırâf ve'l-Mütemâcinîn*, nşr. Bessâm Abdülvehhâb el-Cânî, Dârü İbn Hazm, Beyrut.

İSFAHÂNÎ, Ebü›l-Kâsım Hüseyin b. Muhammed b. Mufaddal Râgıb (1287), *Muhadaratü'l-Üdeba ve Muhaveretü'ş-Şuara ve'l-Bulega*, Matbaatü'l-Vez'i'l-Erib, Kahire.

KATİB ÇELEBİ, Hacı Halife Mustafa b. Abdullah (1941), *Keşfü'z-Zünun an Esami'l-Kütüb ve'l-Fünun,* tsh.: M. Şerafettin Yaltkaya, Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara.

KÖTEN, Akif (1994), "Asr-ı Saadette Mizah", *Bütün Yönleriyle Asr-ı Saadet'te İslam,* IV/455-484, Beyan Yayınları, İstanbul.

KUZAYHÂ, Riyâd (1994), *el-Fukâhe ve'd-Dıhk*, el-Mektebetü'l-Asriyye, Beyrut.

MAHMUD, Ali (2000), "Kütûfun bâsime min hadâiki'l-fükâhe", el-Va'vu'l-İslâmî, Kuveyt, S 410, s. 58-61.

MUSTAFA, İbrâhim (1960), *el-Mu'cemü'l-Vasit*, Mektebetü'l İslamiyye, Kahire.

NÜVEYRÎ (2004), *Nihâyetü'l-ereb fî fünûni'l-edeb*, thk.: Müfîd Kumeyha ve ekibi, Dârü'l-Kütübi'l-'İlmiyye, Beyrut.

ÖZTEKİN, Nezahat (2000), *Mevlânâ'nın Mesnevî'sindeki Hikâyelerin XIII-XV. yüzyıl Anadolu Mesnevilerine Etkisi*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir.

PELLAT, Ch. (1963), "al-Djidd wa'l-Hazl", *Encyclopaedia of Islam*, II, s. 549-50.

ROZENTHAL, Franz (1997*), Erken İslam'da Mizah (Humour in Early Islam)*, çev.: Ahmet ARSLAN, İris Yayıncılık, İstanbul.

ŞAHİN, Şener (2011), *Klasik Arap Edebiyatında Sofra Mizahı (Tipler ve Temalar)*, Emin Yayınları, Bursa.

TOKMAKÇIOĞLU, Erdoğan (1991), *Bütün Yönleriyle Nasreddin Hoca*, Yılmaz Yayınları, İstanbul.

WENSİNCK, Arent Jean (1986), *el-Mu'cemü'l-Müfehres li-Elfazi'l-Hadisi'n-Nebevi,* Çağrı Yayınları, İstanbul.

ZEMAHŞERÎ, Ebü'l-Kâsım (2006), *Rebîü'l-Ebrâr ve Füsûsu'l-Ahbâr,* thk. Târık Fethî es-Seyyid, Dârü'l-Kütübi'l-'İlmiyye, Beyrut.

ZEMAHŞERİ, Ebü'l-Kāsım Mahmûd b. Ömer b. Muhammed el-Hârizmî (1987), *Keşşâf*, Dâru'l Kitâbi'l İlmiyye, Beyrut.

İzlediğiniz Yanılsamadır!

HALDUN TANER'İN BENZETMECİ TİYATROLARINDA MİZAH KURGUSU

Emrah SEFEROĞLU[*]

I. Giriş

Haldun Taner, Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunun, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra eserlerini vermeye başlayan üçüncü kuşağı arasında yer alır. Sanatkâr, yaratıcısı olduğu oyunlarının birçok kez sahnelenmesini sağlayarak Türk tiyatrosunun sadece yurt içinde değil aynı zamanda yurt dışında da gündemini belirleyen isim olur. Haldun Taner, uzun süren tiyatro yazarlığı evresinde farklı, yenilikçi özellikleriyle öne çıkar. Yazar, yaptığı denemelerle ilk dönem oyunlarında biçimsel ayrıma giderken 1950 yıllarındaki toplumun değişim sürecini eserlerinde ele alarak mizahi eleştirel ama insancıl tavrını ortaya koyar. Haldun Taner'de mizah; düşünceleri şaka ve nüktelerle süsleyerek anlatılan söz veya yazı çeşidi olmakla birlikte zaman içinde daha ağır türleri de içine alan bir terim hâline gelir. "Mizahta temel hedef güldürme ise de çok defa güldürmenin altında fert ve toplumdaki aksaklıkları, çirkinlikleri eleştirme ve iğneleme, düzeltme amaçları da gizlidir" (Durmuş, 2005: 205).

Yazarın ilk dönem oyunlarındaki ortak yapı ve eleştirel mizah anlayışı Türk tiyatrosunun gelişimine ve yönelimlerine örnektir. Benzetmeci türde yazılan ilk dönem oyunları toplumun düzenine, bürokrasi katmanına, eğitim ve ortak yaşam ile alakalı var olan bütün kurumlara ayrım gözetmeksizin eleştirel bakış açısını yansıtır. Benzetmeci oyunlardaki mizah anlayışı kişi/uzam/süre/olay örgüsü katmanlarıyla incelendiğinde yazarın görme sanatı olan tiyatro aracılığıyla görünenin ardındaki toplumsal düzeni ve çarpıklığı ortaya çıkardığı tespit edilir.

[*] Karadeniz Teknik Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Doktora Programı öğrencisi.

Benzetmeci türde yazılan *Günün Adamı, Dışardakiler, ...Ve Değirmen Dönerdi,* adlı oyunların anlam katmanları çözümlendiğinde yazarın sadece toplumun bir kesimini değil döneminin bütün sistemini mizahi bir üslup ile eleştirdiği görülür.

Haldun Taner'in oyunlarında toplumun farklı kesimlerinden kişiler, ekonomi profesörleri, ressamlar, memurlar, âciz bireyler anlatılsa da ortak sorun her birinin aynı süreç içinde değişen toplum değerleriyle çatışmasıdır. Oyunlardaki dramatik aksiyon, oyunların alt metinlerinde saptanan bireyin toplumla çatışmasını somutlaştırmak için kurgulanır. Benzetmeci üç oyun Türkiye'de kabare ve göstermeci tiyatro türünün ortaya çıkmasının hazırlık aşamasıdır.

II. Haldun Taner'in ilk dönem Tiyatrolarında Mizah: "Benzetmeci Tiyatro"

Benzetmeci tiyatro, Aristotales'in *mimesise* dayalı tiyatro kuramında gerçeğe öykünmeye dayanır. Doğacılık geleneği ve yanılsamacı tiyatro olarak da tanımlanan bu oyun biçeminde oyunculuk, sahne tasarımı ve tekniği ile sahnede gerçeğin benzerinin yaratılmasına çalışılır. Gerçeğe öykünmeye dayalı bu anlayışta, gerçeklik benzetmeyle verilir, hayatın doğrudan yansıtılması ve gerçek yaşamın yanılsamasının oluşturulması söz konusudur. Kendisini gerçek olarak gösteren bir sanat eserini doğru ve gerçek kabul ettiğimiz zaman yanılsama söz konusu olur. Yanılsama, seyirciye zaten tanıdık olan olayların psikolojik ve sosyolojik olarak tanımlanmasıdır. Yanılsama seyircide gerçek izlenimi uyandırdığından bu yanılsamayı sürdürmenin tek yolu taklit edilen şeye seyircinin benzemesidir. Her çağda farklı boyutlara ulaşan gerçeklik anlayışı ve 19. yüzyıl gerçeklik anlayışının son noktaya gelmesiyle klasik tiyatro anlayışı da değişmeye başlar. "Sanatta gerçekliğin tanımı değiştikçe, benzetmeci/yanılsamacı tiyatronun kuramı, kuralları ve öğeleri de tiyatro sahnesinde değişimlere uğrar, 20. Yüzyılın başında sanatın gerçeklikten kaçış olarak algılanmasıyla tamamen sahneden iner" (İpşiroğlu, 1995:33).

İlk dönem benzetmeci/yanılsamacı oyunlarında Haldun Taner, genel olarak insanın ve toplumun değer yargılarını, bu yargıların zaman içinde değişimini, eski ile yeni arasında kalmış insanın konumunu, sıkıntılarını, zayıflıklarını ve çatışmalarını irdeler. Bireye ve topluma yöneltilen eleştiri; olaylar, durumlar ve kişiler aracılığıyla dolaylı bir biçimde, mizahi üslupla dile getirilir.

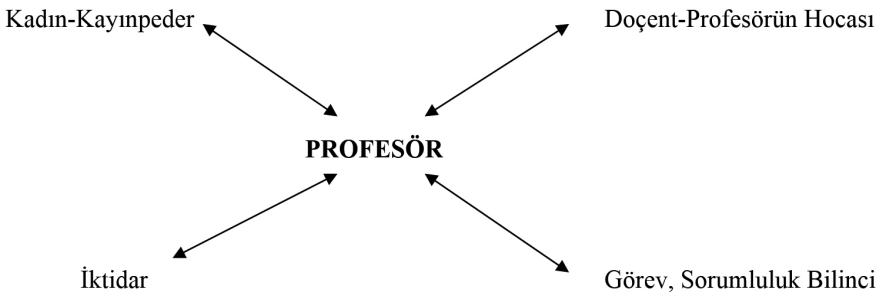
III. Dramatik Aksiyonun Mizahi Kurgusu

Haldun Taner'in oyunlarında mizah eleştirel bir tavırdır, bu eleştiri dalga geçerek, iğneleyerek hatta alay ederek eleştirilen bir tavırdır. İlk önce olumlar ve onaylar gibi görünür fakat onun onaması ve olumlaması, aslında olumsuz-

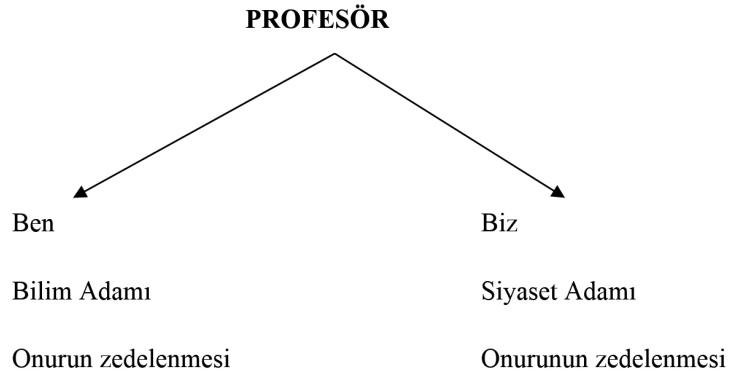
laması ve reddetmesidir. Doğrudan reddetmek, doğrudan karşı çıkmaktan daha acıdır. Onun onayı sarsma hareketidir. "Olumlayarak olumsuzlamak, onaylayarak reddetmek, ironik bir ürkeklik biçimidir" (Taşdelen 2007: 54-55). Bu durumun düz mantıktan ve düz ifade biçiminden daha fazlasına ihtiyaç duyan, belirli ölçüde zihinsel birikim, kapasite ve yetenek isteyen bir söylem biçimi olduğu açıktır. Sanatkâr doğrudan doğruya herkesi eleştirebilir. Mizahın dolaylı mantığı bir yeteneği, bir birikimi, bir zekâyı ve zihinsel yeterliliği gerektirir. Mizahın karşıtlığa dayalı mantığı sayesinde yenilen, yenilgisini hemen değil, zaman geçtikçe anlar. Zehirli yergi zaman geçtikçe etkisini hissettirir. İncelenen üç oyun toplumsalın ve bireyin eleştirisinin mizahi üslupla gösterimidir. Mizah, "insanın önüne çıkan sorunlar karşısında yaşadığı ruhsal bunalımları atlatması ve bir boşalımın gerçekleşmesi için egosunun geliştirdiği bir savunma mekanizması" (Arık 2005: 97-98) olarak açıklanır. "İnsan tarih boyunca yaptığı gibi kendisini daha iyi hissetmek ve korumak adına gülmeyi içinde barındıran bir yöntem bulmuştur" (Arık 2005: 97-98). Haldun Taner üç oyununda da insanın önüne çıkan sorunları çözme biçimini yansıtır.

***Günün Adamı*;** sanatkârın yazdığı ilk oyundur. 1949 yılında yazılan oyun 1953 yılında İstanbul Şehir Tiyatrolarında sakıncalı bulunduğu için sahnelenmez. 1961 yılında 'Ulvi Uraz Sahnesi' tarafından sahnelenir. Oyun, muhalefet partisine katılma teklifi alan bir profesörün ailesi ve çevresi ile çatışmasını konu edinir. Oyundaki kişi kadrosu; profesör, profesörün karısı, genel sekreter, profesörün kayınbiraderi (Özel Kalem Müdürü), kayınpeder, profesörün oğlu, kâtibe, uşak, 1. ve 2. gazeteci, 1.ve 2. İl İdare Kadrosu üyesi, 1. ve 2. Umumi Müdür, foto muhabiri ve bir adamdan oluşur. *Günün Adamı* 4 perdelik bir oyun kurgusuna sahiptir.

Oyunda kişiler, oyunun temel anlamına uygun bir durum ve ilişki yapısı içinde yer alır. Oyunun yapısındaki çatışma, temelde sistemi yürütenler ve sistemden faydalananlar ile sistemde var ol(a)mayan profesörün yaşadığı çatışmadır. Haldun Taner; seyirciyi bir sorun üzerinde düşünmeye zorlar. Oyun, seyircinin belleğinde mizahi unsurla yer edinen güldürücü içeriği taşır.



Oyunda işleyiş biçimini bilmediği politika ortamında sıkıntılar yaşayan profesöre seyircinin yakınlık duyması sağlanmaya çalışılır. İlk perdede profesörün yapacağı seçim merak uyandırırken, ikinci, üçüncü ve dördüncü perdede yapılan seçimin getirdiği sonuçlar eleştirel ve mizahi dille yansıtılır.



Profesör son perdede acı sona yaklaştırılırken olayların düş ürünü olduğu ortaya çıkartılarak mutlu sona ulaşılır. Seyirci önce izledikleriyle karakterlerin yaşadıklarıyla "birikir" ikinci aşamada ise biriktirdiklerini düşsel boyutta boşaltır. Birikme ve boşalma durumu olay örgüsü ile seyircinin kendini oyunun içine almasıdır.

Profesör: Ya şahsi şerefim?

G. Sekreter: Politikada şahsi şeref olmaz. Tanrı partiye zeval vermesin (s.78).

Profesör: Peki ama nedir büyük suçum size inanıp adaylığı kabul etmem mi?

G. Sekreter: Hayır. Parti disiplinini hiçe sayman bildiğini okuman.

Profesör: Kuvvetim buradan geliyor mu idi?

G. Sekreter: Senin kuvvetin partinin zaafı oldu (s.84).

Karakterlere beslenen duygular, kurgu ile izleyicinin zihinsel diyalogunu oluşturur. Oyunun sonunda olumlanan doçent karakterinin gerçek yüzünün ortaya çıkması; görünürde mizahi, alt metinde ise farkındalık yaratma konumu seyirciyi tekrar düşünce olarak biriktirir. Buradaki birikme seyircinin düşünce olarak haklı ile haksızı ayırt etmesini sağlar. Seyirci güldürücü ve eğlendirici yolla uyarılır, böylece toplum kendi içinde bir eleştiri ve hesaplaşma sürecine itilir.

	Metinde Görünen	Alt Metin
Sistemi Yürütenler	Genel sekreter	Doçent
Sistemden Yaralananlar	Kadın, oğul, kâtibe	Kayınpeder, kayınbirader
Sistemde Yok olanlar	Profesör	

Oyun, görünen simgesel kişilerin taşıdıkları anlamla derinleşir çağının bürokratik, siyasi ve eğitim düzenin yansımasıdır.

Dışardakiler, Haldun Taner'in ikinci, sahnelenen ilk oyunudur. 1957-58 tiyatro döneminde Ahmet Evintan'ın sahne düzeniyle Devlet Tiyatrosu tarafından Ankara'da sahnelenir. *Dışardakiler*, ölmeden unutulup giden bir "eski zaman insanının" hikâyesidir. İnsanın kişiliğinde hem insana hem de topluma ilişkin olgular irdelenir, değişen toplumsal değerlere uyum sağlayamayan bireyin çatışması anlatılır. Oyun kişileri; Semih, Yümnü, Necati, Aynur, Zinnur, Hakkı, Şehriban, H. S. Damar, doktor, 1. 2. ve 3. aceze, Kâmil, Recep, gazeteci, dede, hemşire, bir hasta velisi, bekçi ve bir şoförün oluşturduğu *Dışardakiler'*den oluşur. Oyun altı bölümden oluşur.

Oyunun çıkış noktası;

Doktor: Küçüklere emzik büyüklere ümit.

Gazeteci: Matrak buradakiler hepsi hayal âleminde

kendini biri sanıyor. Onu yaşıyor.

Hakkı: Tıpkı dışardakiler gibi (104).

Oyunda yer alan insanların ortak noktası, içinde bulundukları "aceze" konumları ve dışarıya uyum sağlayamaz hâle geldikleri için içeride olmalarıdır.

Darülaceze'deki hastalar tarafından yer yer tekrarlanan "zavallı" sözcüğü mizahi kurguda önemlidir.

2. Aceze: ikide bir aklına vurur onun. Böyle avaz avaz eski hanımlarını efendilerini arar.

En Kenardaki: Zavallı!... (102).

Hakkı: (Acıma ve hiç kendi olabileceğini düşünmeden) üçüncü piyango kim bilir hangi talihsize vuracak?

En Kenardaki: (Bütün tablo boyunca hareketsiz oturan aceze) Zavallı… (107).

Darülacezedeki insanlar, burada kalsalar da "dışarı" çıksalar da artık zamanın kabul etmediği, "zaman aşımı"na uğramış insanlardır, onların gerçeklerinin geçerli olduğu bir yer kalmaz. Onlar içeride de dışarıda da "zavallı"dırlar.

İçerisi	**Dışarısı**
Bilinen yer	Yabancı yer
Saflık	Kurnazlık
İyilik/Maneviyat	Kötülük/Maddiyat

2. bölümde oyun Yümnü karakterinin evidir. Yümnü ittihatçı olarak eski değerleri yansıtır. Damadı Necati ise günün yozlaşmış insanını yansıtır. Sanatkârın iki düzenin insanını gösterme biçimi ise karakterlerinin kurgudaki dilidir. Yümnü'nün diline yansıttığı gerçeklik, damadı Necati'nin kullandığı kaba ve argo dile yansıyan o günün geçekliğiyle çatışır. Kişilerin kullandığı dil, onların fikirleri, yaşam şekilleri ve toplum içindeki konumlarının da bir göstergesi olur. Yümnü'nün zamanın dışında kalmışlığı oyunda onun kullandığı dilin de anlaşılmazlığıyla gösterilir. Necati'nin argo dili de toplumun paradan başka değer tanımayan yoz yanının simgesidir.

Necati: (...) O siyah gözlük de nerden çıktı? O gaztacı züppesinin hediyesi mi yoksa?(113)(...) Kalktı galiba moruk.(...) (Dönerek) Hop...Dedik (114).

Yümnü: İttihat ve Trakki hasmı cahı hürriyet ve ihtilafçılar dahi böyle bir iftiraya tevessül ve tenezzül etmemişlerdir. Talat gibi temiz bir insana böyle leke sürmek için muhakkak acaip isimli zatın bazı gizli emelleri olmalı (121).

Dil, eski-yeni kuşak ayrımı, yanılsama ve gerçeğin gösterimi, içerisi ve dışarısının ayrımında mizah unsuru olarak çok boyutlu kullanılır.

Yümnü: Anlarsan okuyayım bir kısmını ey cemaati Müslimin, din ve ırk kardeşlerim.

Darülaceze'den Hakkı: Amin. Olmadı beybaba. Fetvayı şerife mi çıkarıyorsun. Sevgili vatandaşlarım deseydin bari (131).

Yümnü: Üslup nasıl Üslup?

Hakkı: Mızraklı ilmihal üslubuna benziyor biraz. Bu devirde kim anlar bunu (132).

Dışardakiler, temelinde Yümnü ve Necati kişileriyle simgelenen, eski ve yeni düzenin çatışmasının yer aldığı oyundur. İttihat ve Terakki döneminin romantik, ülkücü coşkusuyla inandığı değerler uğruna yürekli çıkışlar yapan Yümnü düşüncesine karşılık *"Demokrasi stajında henüz pek yeni ve ham olan bir milletin"* (166), 1950'ler Türkiye'sinin yeni kuşağının temsilcisi Necati için tek değer paradır. Bireysel anlamda Yümnü karakteriyle artık bir işe yaramadığı düşünülen unutulmuş yaşlı insanların durumu anlatılırken toplumsal anlamda da eski değerlerin hızla yok edildiği toplumun değişim sürecinde, değerlerine bağlı bir kişinin çevresiyle yaşadığı çatışmalar anlatılır.

Yümnü	Necati
Eski kuşak	Yeni kuşak (1950) sonrası
Manevi değerler	Maddi değerler
Zamanın dışında kalmış	Zamanla yozlaşmış
Sezgisel dil	Argo-kaba dil

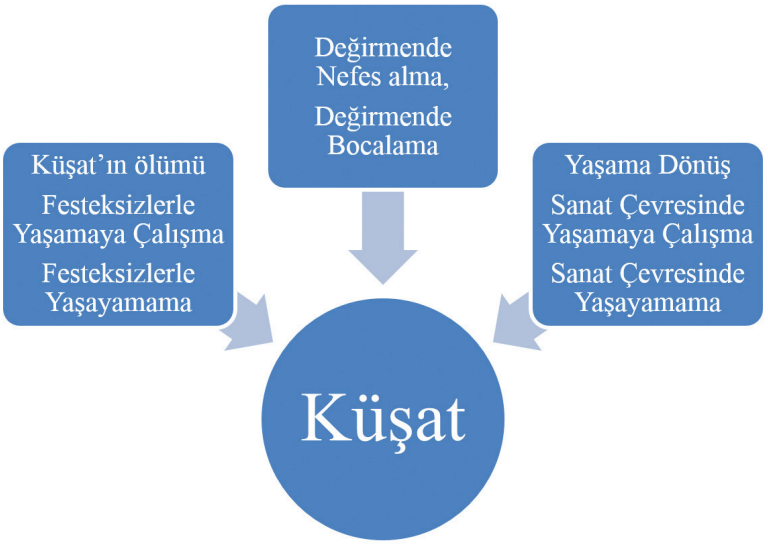
Sanatkâr; Yümnü'yü ülkücü, romantik, karakterli bir oyuncu olarak kurgulasa da devrin gerisinde kaldığını eleştirel bir üslupla anlatır. Oyunun kurgusu çağının kişi-toplum-algı düzeninin yansımasıdır.

…Ve Değirmen Dönerdi, Haldun Taner'in üçüncü oyunudur. 1958'de Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenir. Oyunda iç güveyisi olarak gittiği Festeksiz ailesinin tutucu hayatlarıyla sanat çevresinin yozlaşmış değerleri arasında bocalayan ressam Küşat'ın çatışmaları anlatılır. Oyun kişilerini; Küşat, Fahrünnisa, Serap, Üstat, Azat, Doktor, Süleyman, Mihrünnisa, Fasit ve Hürrem oluşturur. Oyun 3 perdeden oluşur.

Oyun değerler çatışmasını merkeze alır. Mizah aile isminden itibaren kurguyu destekler.

Küşat-Ressam	Festeksizler
Birey	Beraberlik
Farklılık	Benzerlik
Sanat	Gelenek

Eserde Küşat'ın dramatik aksiyonu temel yapıyı oluşturur.



Anlatının başlangıcında ölü olarak görülen ama sanatı değer gören ve yaşatılan Küşat, anlatının sonunda hayatta kalmasına rağmen sanatı hiçe sayılır, unutulur. Oyun 1950 Türkiye'sinin değerler çatışmasını, birey olmak ile aile olmak kavramlarını eleştirel mizahi üslupla aktarır. Aile ilişkilerinde son derece tutucu olan Festeksizlerle diğer yanda çağdaş bir tavır ve özgürlüğü savunan ama aslında çıkar ilişkilerine bağımlı yaşayan sanat çevresi arasında kalan Küşat, öncelikle varolma (var olma) savaşı verir fakat yenilir. Oyun süresince izleyicinin, Küşat'ın yalnızlığını hissetmesi ve paylaşması sağlanır.

Fahrünnisa: Neresi tuhaf?

Küşat: Eviniz, evinizin içi. Dışarısı, selviler, bahçedeki…Sarmaşıklar, evi saran (s. 22).

Fahrünnisa: "Renklerden hangisi?" diye sordun. Maviyi yapıştırdım hemen. En çok yeşili sevdiğim halde.

Küşat: Ya! (s. 25) (...)

Fahrünnisa: Şey ben seni mektupta mimar diye tanıttım da.

Küşat: (Fena halde içerlemiştir.) Neden?

Fahrünnisa: Ressam desem iş büsbütün çatallaşırdı. Seni ilk ağızda küçümsemelerini istemiyordum(s. 26).

Fahrünnisa: (Telaşla) A oraya oturma.

Küşat: (Korku ile ayağa fırlar) Neden?

Fahrünnisa: Orası babamın yeri, her an gelebilirler.

Küşat: (Öbür koltuğa oturacak olur) Ben de buna otururum.

Fahrünnisa: Orası da annemin (s. 26).

Küşat'ın koltuğa oturma(ma)sı, ailenin bir ferdi olamayacağının göstergesidir. Mizah Küşat'ın şaşkınlığı ve Fahrünnisa'nın aile kalıplarının çerçevesinde verilir.

Benzetmeci tiyatroda sonun soru işareti ile bitmesi bu oyunda görülen bir özelliktir. İlk perdede ölü olarak oyuna başlayan Küşat karakterinin ölmediği oyunun sonunda ortaya çıkar. İzleyici bu şekilde düşünce düzleminde sarsıntıya uğratılır.

IV. Sonuç

Haldun Taner'in ilk evre oyunları değerlendirildiğinde, bu oyunlarda pek çok öğenin ortak olduğu ve temelinde aynı sorunun yattığı ortaya çıkar. Sanatkâr; ülkenin değişen, toplumsal, kültürel ve politik koşullarını ele alır. Oyunlarda değişen değerlerine uyum sağlamakta zorluk çeken eski değerlerle yenilerin arasındaki "çatışma" anlatılır.

Benzetmeci anlatımın ağırlıklı olduğu oyunlarda bireye ve topluma yöneltilen eleştiri durumlar ve kişiler aracılığıyla verilirken, genel anlamda eskinin tutucu özellikleriyle yeninin yoz değerleri ve bunlar arasında kalan, hayatta yanlış koşullandırılmış insan, eleştirinin merkezini oluşturur. Oyunlarda iki karşıt kesimi temsil eden kişiler mizahi kurguyu oluşturur. *Günün Adamı* oyununda profesör ve doçent karakterlerinin *Dışarıdakiler*'de Yümnü ve Necati'nin *...Ve Değirmen Dönerdi* oyununda Festeksizler ve Küşat'ın sanat çevresinin çatışması anlatılır. Çatışmaların yaşandığı durumlarda hem düzenin yanlışlarını kendi çıkarları doğrultusunda değerlendiren maddiyatçı ve açıkgöz kişilere hem de eski koşullandırıldıkları değerlere tutuculuk derecesinde bağlı kalan kişilere eleştiri yöneltilir. Bu nedenle oyun kişilerinin iyi ya da kötü özelliklerinin ağırlıkta olması, onların "kazanma" veya "kaybetme" konusunda kaderlerini etkilemez. Haldun Taner, yeni yoz düzenin temsilcisi olan kişileri cezalandırmayarak seyircinin özdeşlik kurduğu, sevecenlikle yaklaştığı kişileri ödüllendirmeyerek hatta onları her defasında "kaybeden" konumunda bırakarak seyircinin tüm beklentilerini yıkar. Bu yaklaşım, seyirciye oyun boyunca oluşan duygusal birikimi boşaltma imkânı vermeyen, onları da konuya yazar gibi eleştirel bir gözle bakmaya zorlayan yaklaşımdır.

Günün Adamı'nda demokrasi ile sınav hâlinde olan ülkenin çok partili demokrasi düzenine geçiş süreci içinde toplumdaki yozlaşma ve çıkar ilişkileri eleştirel mizah ile anlatılır. Başkişi Profesör hangi kararı verirse versin siyasete maşa olmaktan kurutulamaz. *Dışarıdakiler*'de aynı dönemde egemen olan "özgür girişim" hareketinde bireysel çıkar elde etme çabasındaki insanların durumu anlatılır. Yümnü "dışarısının" değişen değerlerine ve yaşayışına ayak uyduramayarak "içeriye" geri döner. *…Ve Değirmen Dönerdi*, yine aynı dönemde Türkiye'nin büyük şehirlerde varolan (var olan) iki karşıt yaşama biçimi ile "sanat" ve "aile" kavramlarının sorgulamasını yapar. Her iki kıyıda da tutunamayan Küşat, her iki durumda da kişiliğini kaybeder, kendi ol(a)maz.

Sonuç olarak, Haldun Taner'in benzetmeci oyunları, bireyim toplumla, toplumun bireyle ötekileşmesini işler. Eleştirel mizahi ile kurgulanan oyunların temel noktası uyumsuz(laştırılan), yabancı(laştırılan) ve eylemsiz(leştirilen) insanın trajedisidir.

Kaynaklar

ARIK, M. Bilal (2005), *Türk Basınına Eleştirel Bir Bakış Denemesi-Kral Çıplak*, Tablet Kitabevi, Konya.

DURMUŞ, İsmail (2005), *Mizah: Arap Edebiyatı*, *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

İPŞİROĞLU, Zehra (1995), *Tiyatroda Devrim*, Çağdaş Yayınları, İstanbul.

TANER, Haldun (1990), *Günün Adamı/Dışardakiler*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

TANER, Haldun (1991), *...Ve Değirmen Dönerdi, Lütfen Dokunmayın*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

TAŞDELEN, Vefa (2007), "Felsefede ve Sanatta İroni", *Tabula Rasa Dergisi*, S 19.

İNTERNET FIKRALARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ

Emrah TUNÇ[*]

Giriş

"Toplumsal cinsiyet" (*gender*) terimi, dünyaya geldiğimiz anda verili bir şekilde elde etmiş olduğumuz biyolojik cinsiyetten (*sex*) ayrı olarak cinsiyetin kültürel kurgusuna gönderme yapan bir kavramdır. Bilindiği üzere günlük yaşamda cinsler için kullanılan *kadın* veya *erkek* adlandırmaları, hem bireyin biyolojik anlamda *dişi* (female) veya *er* (male) oluşunu hem de söz konusu cinsiyetlerin kültürel açıdan kazandıkları rol ve edimleri ifade etmek için kullanılırlar. Ancak bu terimlerle ifade edilen biyolojik ve kültürel anlam, her ne kadar gündelik yaşam içerisinde ortakmış gibi gözükse de birbirinden kesin bir biçimde -en azından sosyal bilimler literatüründe- ayrışmaktadır.

Başka bir deyişle dünyaya gözümüzü açtığımız anda verili bir özellik olarak devraldığımız cinsiyet; biyolojik anlamda sabit ve evrensel bir yapıda olsa bile, sahip olduğu anlamsal saha açısından kültürden kültüre değişkenlik gösteren bir yapıya sahiptir. Yani bir erkeğin veya bir kadının sahip oldukları bedensel uzuvlar veya kromozom yapıları dünyanın her yerinde benzer özelliklere sahip olabilir. Ancak aynı erkeğin veya kadının cinsiyetleri nedeniyle geliştirdikleri davranış biçimleri ve toplumun bu cinslere yüklemiş olduğu vazife ve beklentiler, büyük bir ihtimalle kültürden kültüre değişiklik gösterecektir. Bu durum, cinsiyetin salt biyolojiden daha fazla bir anlama sahip olduğunu ve söz konusu anlamın da büyük oranda kültür tarafından örüldüğünü göstermektedir.

Cinsiyet nedeniyle geliştirdiğimiz davranış stratejilerinin ve kadın ile erkek arasındaki eşitsiz bölünmenin biyolojik temelli *olmadığını* savunmak, toplumsal cinsiyet çalışmalarının ilk ve en önemli odak noktalarından biridir. Kadın ve erkek arasındaki farklılıkların ontolojik temeli üzerine yapılan tar-

[*] Arş. Gör. / Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Bölümü / emrahtunc1@hotmail.com

tışmalar neticesinde ilk defa Ann Oakley'in 1972'de yayımlanan *Sex, Gender and Society* adlı çalışmasıyla sosyal bilimler literatürüne kazandırılan "toplumsal cinsiyet" (gender) kavramı, cinsler arasındaki farklılıkların nedeninin büyük oranda kültür kaynaklı olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu anlamda kadınların toplumsal sahada sistemli bir şekilde ikincilleştirilmesi ve arka plana atılması, kamusal alanlardan dışlanarak özel alana (ev içine) hapsedilmeleri, maruz kaldıkları şiddet ve kötü muamele, mesleki ve eğitimsel olanaklardan yeterince faydalanamamaları, sürekli olarak cinsel denetim altında tutulmaları ve kültürün farklı permütasyonlarında dahi sürdürülen sistemli baskı, töre ve namus cinayetlerine kurban gitmeleri, görünmeyen ve katma değer yarat[a]mayan ev emekleri vs. gibi sorunların kaynağını biyolojiden almadığını; esasen hegemonik ve eril kültür sonucunda oluştuğunu tespit etmek ve bu konularda çeşitli analizler geliştirmek, toplumsal cinsiyet çalışmalarının merkezi odak noktası olmuştur, denilebilir.

Muazzam miktarına ve çeşitliliğine rağmen toplumsal cinsiyet literatürünün meşgul olduğu bir başka konu da, kadınların sistemli bir şekilde "niçin ve nasıl" baskı altında tutulduğudur (Davis 1997: 24). Bu meseleye odaklanan çalışmalar genelde, Connell'in (1998, 141) "toplumsal cinsiyet rejimi" olarak adlandırdığı *ataerkilliğe* ilişkin çeşitli açıklama ve kuramlar geliştirmeye çalışarak, sosyoloji ve antropoloji alanlarında çokça tartışılan "iktidar" mottosuna bağlanırlar ve tahakküm altına alınan kadınların "doğallaştırılmış" ikincil konumlarının kültürel kurgusuyla ilgilenirler. Bu anlamda bir yanıyla Strauss'un yapısalcılığına (ikili karşıtlıklar kuramına) bağlanan ve *kamusal/özel, doğal/uygar* ayrımı gibi dikatomilerle kadınları çeşitli kaynaklardan uzak tutmak için kullanılan kültürel düzenekler, bir yandan da kadınların sembolik değer kayıpları ve sistemli ikincilleştirmenin kuşaklar arasında yeniden üretilmesi; özne olma yolunda kadının ancak erkeğe tabi olarak var olabilmesi ve sistemli bir şekilde kadın cinsinin pasifize edilmesi gibi konular, bu tarz çalışmalarda mercek altına alınmıştır. Üstelik geleneksel yaşam biçiminin (kırsal hayatın) terk edilmesinden bu yana, sahip oldukları standartlar açısından iyileşme umuduyla yaşayan kadınların modern hayatla birlikte yaşadıkları hayal kırıklıkları da yine bu çalışma tarzının başka bir uzantısıdır. Feminizmle Marksizm'in mutsuz evliliği, kapitalizmin rekabetçi ve acımasız ortamında devam eden eril pazarlıklar ve geleneksel pazarın ardından kadın cinsinin kapitalist piyasaya tutunamaması; tutunmayı başarmış olanların ise evde ve iş yerinde -bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde eril kültürden pay kapmış olan- erkekler tarafından sömürülmesi gibi meseleler, bu çalışmalarda sıkça inceleme konuları hâline getirilmiştir.

Bununla birlikte, zamanla toplumsal cinsiyet çalışmalarının başka noktalara evrildiği de görülmüştür. Özellikle feminist kuramla özdeşleşen toplum-

sal cinsiyet çalışmaları, süreç içerisinde feminizme getirilen eleştirilerden payını alarak araştırma nesnesinin sınırlarını genişletmiş, erkek cinsinin kültürel kurgusuyla da ilgilenir hâle gelmiştir[1]. Ayrıca Batı'nın kültürel atmosferinde gelişen bir terminolojiye sahip olan feminizm ve toplumsal cinsiyet literatürü, süreç içerisinde farklı toplumlardaki cinsiyet ilişkilerini de dikkate almak ve genelleştirilmiş ifade biçimlerinden kaçınmak zorunda kalmıştır. Judith Butler (2008) gibi düşünürlerle birlikte epistemolojik ağırlık noktasını göreceli kültürel inşa biçimlerine kaydıran literatür, kapsayıcı ve yasa niteliğindeki yorumları bırakarak tekilci tutumlar geliştirmeye başlamış ve süreç içinde cinsiyetin performatif yapısına odaklanmıştır. Böylelikle cinsiyete bağlı davranışın ortaya çıktığı *bağlam* ön plana çıkartılarak, cinsel faillik belirli bir döneme veya atmosfere atfedilmeye başlanmıştır.

Çalışma konularından ve süreç içerisinde evrildiği biçimlerden yüzeysel bir şekilde bahsetmeye çalıştığım toplumsal cinsiyet çalışmaları, özellikle son dönemlerde halk bilimi açısından da bir hayli önem kazanmıştır. Her şeyden önce, bir sanat şubesi olmadığının farkında olan ve toplumun çeşitli ekonomik, teknolojik ve sosyal problemlerinin çözülmesinde birtakım sorumluluklara sahip olduğunun bilincinde olan halk bilimi; bilindiği üzere insanla ve onun yaratımlarıyla ilgilenen, insanı anlamayı amaç edinen bir kültür bilimidir. Bu noktada, çoğunlukla üzerinde düşünmeden, biyolojik bir unsur olarak algıladığımız ve geçiştirdiğimiz cinsiyet olgusu, toplumsallaştığı ve kültürel bir durum hâline geldiği anda, halk bilimiyle organik bir ilişkiye girmeye başlar. Gündelik yaşamın kurgusallığında cinslerin geliştirdiği iş bölümleri, kimin hangi kaynaktan nerede/nasıl faydalanabileceği yahut mekânsal örgütlenmeden kuşaklar arası kültürel aktarım biçimlerine kadar birçok mesele, dikkatle incelendiğinde cinsiyet kültürü üzerinde şekillenen temel bir kategorik ayrıma dayanır ve bu nedenle de, halk biliminin çalışma alanı içindedir.

Bu doğrultuda bu çalışmanın konusunu, anlatı türlerinden biri olan fıkralardaki toplumsal cinsiyet rolleri oluşturmaktadır. Çalışmamız, ikincil sözlü kültür ortamlarından olan internet dünyasında paylaşılan fıkralara odaklanacak ve bazı tipik fıkra örneklerini; cinsiyet kültürü, cinsiyet rol ve edimleri açısından değerlendirmeye çalışacaktır. Ancak bunu yapmadan önce, "toplumsal cinsiyet rolleri" kavramından ne anlamamız gerektiğini açıklamakta yarar var.

---

[1] Türkiye'de de sayıları hızla artan "erkeklik çalışmaları", Türkçe toplumsal cinsiyet literatürünün oluşmasında oldukça önemli katkılara sahiptir. Özellikle Sancar (2009), Saraçgil (2004), Atay (2012), Selek (2008), Demren (2014) gibi araştırmacıların isimleri söz konusu literatüre yaptıkları katkılar açısından zikredilmelidir.

1. Toplumsal Cinsiyet Rolleri

Sosyal bilimler alanında rol teorisine dair kavramsal formülleştirmelerin genellikle bir toplum teorisi üzerine kurulduğunu söyleyebiliriz. Sosyoloji literatüründe özellikle "sembolik etkileşimci" olarak bilinen Erving Goffman, 1950-1970 yılları arasında yayınladığı çalışmalarla dramaturjik teori için kapsamlı bir teorik çerçeve çizse de, söz konusu formülleştirmelerin 1930'lara kadar uzandığı görülür. Örneğin G. H. Mead -ki Goffman'ı en fazla etkileyen kişidir- 1934'te yayımladığı *Mind, Self and Society* adlı çalışmasında rol kavramını öne çıkartarak birey ve toplum ilişkisini açıklamaya çalışmıştır. Bireysel failliği benlik kavramı etrafında açıklamaya çalışan Mead, benlik ile aktörlük kavramı arasında bir korelasyon kurar. Böylelikle günlük yaşam içerisinde sürekli olarak farklı sahnelere taşınan aktör, diğer aktörlerle ilişki kurarak toplumsal yaşamı (büyük sistemi) kurmaktadır (Wallece-Wolf 2012: 276). Ancak rol kavramının sosyal bilimler literatürüne yerleşmesi, büyük oranda Ralph Linton'un 1936'da yayımladığı *The Study on Man: An Introduction* adlı antropolojik bir ders kitabı niteliğinde olan çalışmasıyla olmuştur, denilebilir. Linton, söz konusu çalışmasında rol ve statü kavramları üzerinde durmuştur. Buna göre statü, onu işgal eden bireyden bağımsız olarak, basitçe kişiye yüklenen hak ve görevler toplamı olarak tanımlanır. Birey işgal ettiği statüye ait olan hak ve görevleri yerine getirdiğine, rolünü oynamış olacaktır (akt.: Kasapoğlu 1994: 218).

Rol paradigması ışığında, gündelik yaşamın geçtiği bağlamlar, böylelikle birer sahne olarak düşünülmeye başlanır ve aktörler (yani bireyler), toplum ve kültür tarafından kendilerine dağıtılan rol ve pozisyonları, sürekli olarak değişen sahnelerde icra etmeye çalışan varlıklar olarak düşünülür. Bu sistem içerisinde her aktör kendi statüsünün yani sahnesinin gerektirdiği rolleri yerine getirmekle mükelleftir. Söz gelimi bir anne, evde çocuklarıyla beraberken annelik rolünü icra eder. Kültürün kendisinden beklediği, tam olarak budur. Oysa aynı birey, eğer kamusal bir alanda, örneğin bir üniversitede profesör olarak çalışıyorsa toplumun ve kültürün beklentisi, bu sefer bağlamın yapısal özelliklerine göre değişim gösterir. Artık söz konusu birey, çalıştığı alanda bir anne olarak ön plana çıkmaya çalışmaz. Sahnenin gerektirdiği rol, iyi bir eğitimci olmasıdır veya akademik anlamda kaliteli çalışmalar ortaya koyması gerekmektedir. Böylelikle sahneler değiştikçe, kişiler oğullarının anneleri yahut babaları, karılarının kocaları veya kocalarının karıları, öğrencilerinin öğretmenleri, marketlerde alışveriş yapan kadın veya adam, sokakta yürüyen kişi, otobüs durağında ıslık çalarak araç bekleyen insan hâline gelirler. Bu paradigmalar dâhilinde bireyin bütün hareketleri, anlaşıldığı üzere bir performans etkinliği çerçevesinde, yani daha önceden öğrenilmiş ve idealize edilmiş roller eşliğinde icra edilir. Ancak söz konusu performans etkinliği, bireyin

keyfine bırakılamaz. Çeşitli sözleşmeler ve bağlayıcı durumlar yani üzerinde anlaşılmış olan bazı ana taslaklar, belki bizim "kültür" olarak tabir ettiğimiz tinsel bir dünya, entegrasyon sürecinde toplum tarafından bireye dayatılır. Yani bireyler, performanslarını sergilerken bireysellikle kültürel olmak arasında sürekli olarak gidip gelirler[2].

Rol kuramının genel toplum teorilerine bakan kısmından toplumsal cinsiyet çalışmaları da nasibini almıştır. Ancak "cinsiyet rolleri" hakkındaki literatürün oldukça geniş ve kafa karıştırıcı olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Cinsiyet çalışmalarında çoğu araştırmacının rol kavramıyla neyi kastettiği, maalesef tam olarak belirgin değildir. Çalışmalarıyla dünyaca ünlü bir isim olan R. W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* adlı eserinde cinsiyet kuramlarını incelerken, rol teorisine de yer verir ve paradigma hakkında özgün değerlendirmeler yapar. Buna göre, özünde tiyatral bir duruma gönderme yapan "rol" sözcüğünün etrafında örgütlenen pek çok cinsiyet çalışması vardır. Örneğin bunlardan biri, sosyal psikoloji alanında önemli bir isim olan Sandra Bem'in meşhur androjenlik araştırmasıdır. Connell'in deyimiyle, "*... roller hakkında hiçbir soru içermemesine rağmen Bem'in anketi "Bem'in Cinsiyet Rolü Envanteri" başlığını taşı*[maktadır]. *Aynı şekilde, diğer çalışmaların yüzlercesinde de cinsiyet farklılıklarına ilişkin bilgiler muğlak varsayımla sunulur, gözlemlenen farklılıklar rol fenomenleriyle açıklanır. Bu yüzden "cinsiyet rolü" literatürünün hangi teoriyi kapsamına aldığını kesin olarak saptamak genellikle zordur*" (Connell 1998: 77).

Çoğunlukla içeriği muğlak bırakılsa da literatürde sıklıkla kullanılan "cinsiyet rolleri" tabiri, kültür ve toplum tarafından, çeşitli bağlamlarda erkek ve kadın cinsine yüklenmiş vazife ve beklentilerin toplamına gönderme yapmaktadır. "*Rol-toplumsal cinsiyet uyarlamalarında ana fikri bireyin er veya dişi oluşu teşkil etmektedir. Bu nedenle de her zaman iki cinsiyet rolü mevcut olmuştur: Erkek rolü, kadın rolü ya da eril rol ve dişil rol. Konuyla ilgilenen sosyolog ve sosyal psikologların çoğunluğu, yaş ile cinsiyet rollerini birlikte ele almışlar ve bu iki özelliğe bağlı kategorilendirmenin, toplumların yaptıkları en eski ayrımı ifade ettiğini belirtmişlerdir. Evrensel biyolojik özelliklere dayanan bu kategorilendirme, gerek toplum ve gerekse birey için büyük önem ifade etmektedir. Çünkü bu iki özelliğe bağlı roller, bireylerin topluma katılma imkânlarını ve tarzlarını belirlemenin yanı sıra, toplumdaki işbölümünün de oluşumuna etkide bulunmaktadır; kadın ve erkeklerin, yaşamın değişik yaş kademelerinde yapmaları gereken sorumluluk ve işleri belirlemektedir* (Vatandaş 2007: 34).

---

[2] Performans kavramının sosyal bilimler literatüründe kazanmış olduğu anlamları inceleyen kapsamlı bir kaynak için bk. Carlson (2014). Ayrıca kültür ve performans arasında bağlantı kuran şu kaynağa da bakılabilir, Schechner (2015).

Bu anlamda Durkheim'ın İntihar (2013) adlı eserinde ortaya atmış olduğu *entegrasyon, regülasyon* ve *anomi* kavramları, cinsiyet rollerinin açıklanması açısından önem arz eder. Durkheim'a göre kişi, dünyaya geldiği andan itibaren ebeveynleri veya çeşitli sosyal kurumlar tarafından, simgesel boyutta varlığını sürdüren bir topluluğa, yani ikincil ve yapay bir evren olan kültüre entegre edilmektedir. Söz konusu entegrasyon işlemi, toplumda aktif olarak işlev sahibi olan kurumlarla sürekli düzenlemelere yani regülasyona tabi tutulur. Bu anlamda bireyin topluma bir kere entegre olması yetmez, din gibi yahut diğer kültürel pratikler gibi topluluk bilincini sürekli olarak koruyan ritüeller ve rutin işlemler gerekir. Bütün bunların hepsi, kişinin anomi hadisesini (yani yabancılaşmayı) yaşamaması içindir. Anomi, bir anlığına durup sanki bir astronot gibi, uzaydan dünyayı seyretmek ve olayların neden sonuç zincirini kaçırmak şeklinde tanımlanabilir. *Ben kimim? Burada ne yapıyorum? Bu insanlar da kim? Bütün bu olanlar ne anlama geliyor?* Belki kültür, belki din veya çok basit bir ideoloji tarafından önceden cevaplanmış bu sorular, kişinin günlük hayatını kesintiye uğratırsa birey anomi yaşamış yani kültürüne yabancılaşmış demektir. Bu ise doğal dünya üzerine kurduğumuz ikincil ve yapay bir dünya olan kültürün, kesinlikle istemediği bir şeydir. Kişi günlük yaşam içerisinde karşılaştığı problemleri kendi çabasıyla çözmek ya da amiyane bir tabirle sürekli olarak Amerika'yı yeniden keşfetmek zorunda kalırsa topluluğun simgesel kuruluşu rencide olmuş demektir ve böylelikle kültür, işlevini tam olarak yerine getirememiştir. Oysa işlevini tam olarak yerine getiren bir kültürel evrende insanlar, kendilerini sürekli olarak olayların akışına kaptırır ve âdeta birer at gözlüğü takarak, kültürel hadiseleri doğallaştırma temayülü içerisine girerler.

Durkheim'ın açıklamaya çalıştığı kültürel sistem teorisi, rol teorisiyle birleştirildiğinde ortaya oldukça makul bir tablo çıkmaktadır. Bu anlamda kişilerin topluma entegrasyonu, rollerin öğrenimi ile ilişkilendirilebilir. Dünyaya gelen her birey, daha çocukluk aşamasında, en küçük sosyal birim olan ailelerinden başlayarak girip çıktıkları her ortamda, başka şeyleri nasıl öğreniyorlarsa cinsiyete dair mevcut rollerin icra edilme şeklini de öğrenmeye başlar. Söz konusu öğrenme biçimi toplumsallaşma ve içselleştirmeyle gerçekleşir. Eğer çocuklar, cinslerine ait davranış stratejilerini kendilerine ayrılmış küçük sahnelerinde güzelce sergileyebilirlerse ebeveynleri veya toplum tarafından mükâfatlandırılır. Ya da tam tersi, kendisine ait olmayan bir rolü sergilerse bu sefer de cezalandırma yoluyla çocuğun bu davranıştan vazgeçmesi sağlanır. Celalettin Vatandaş, konuyla alakalı olarak güzel bir örnek verir. Özetle şöyle der Vatandaş: Örneğin bir erkek çocuk, oyuncak kamyonuyla oynadığında ana baba hoşnut olur, gülümser. Oysa aynı erkek çocuk, oyuncak bir bebekle oynamayı seçtiğinde ise muhtemelen bu oynama tarzının erkek çocukla-

rına uygun olmadığını düşünecek olan ana baba, bebeği elinden alıp çocuğu uzaklaştıracaklardır. "*Her iki durumda da çocuk, cinsiyet damgalı oyuncakları seçmeyi öğrenir*" (Vatandaş 2007: 34). Anlaşılan o ki, cinsiyet rollerinin öğrenilmesi ve içselleştirilmesi, tam da kültüre entegre edildiğimiz anda başlamaktadır. Bunun gibi çocukların giydirilmesinde tercih edilen renkler ya da kimliklerimizin renkleri gibi pek çok uygulama, cinsel açıdan olayları ve eşyaları damgalamayı bizlere öğretmektedir.

Yukarıda bahsettiğim üzere, Durkheim'ın ürettiği sistemde topluma bir kere entegre olmak yeterli değildir. Sürekli olarak söz konusu entegrasyonun beslenmesi gerekir. Kişinin anomi hadisesini yaşamaması için, toplulukla tam anlamıyla bütünleşmesi, âdeta diğerleri gibi olması, onlarla bir ahenk havası içerisinde yaşaması gerekir. Bu ise regülasyon kavramıyla gerçekleşecektir. Topluluk hayatını düzenleyen ve simgesel bilinci ayakta tutan uygulamalar ile kişiler, sürekli olarak edindikleri rolleri beslemek ve pekiştirmek zorundadır. Burada da topluluğa ait stereotipler ve rutin bir şekilde gerçekleştirilen pratikler yardımcı unsur olarak devreye girer. *Erkekler ağlamaz, sil gözyaşını! Kadın başına gecenin bu saatinde dışarıya çıkılır mı hiç?* Bunun gibi yaygın düşünce kalıpları, rolleri icra eden aktörlere günlük hayatın akışı esnasında, belki bütün sıradanlığıyla sürekli olarak aşılanır. Hangi cinsin hangi işi yapacağı, kimin hangi kaynaktan faydalanabileceği yahut faydalanamayacağı, eşitsiz bir şekilde de olsa toplum tarafından önceden belirlenmiştir. Roller arasındaki bu eşitsiz dağılım, dünyanın geri kalan kısmına saçma gelse de o toplumun sahip olduğu kültürel mantık içerisinde bir anlama sahiptir yani topluluğa mensup olanlar tarafından bütün bu ilişkiler yumağı doğallaştırılmıştır. Gündelik yaşantısında kimse, bir kadının gece yarısı niçin sokağa çıkamayacağını düşünmez, en azından düşünme ihtiyacı hissetmez. Ya da erkeklerin neden ağlayamayacağı üzerine kahvede tartışmaya girmezler. Bütün bunlar, işlevini yerine getiren bir kültürün göstergesidir. Bireyler anomi yaşamadan, kimi zaman acı çekseler bile olayların akışına kendilerini kaptırırlar. Carol Delaney, Orta Anadolu'daki bir kasabada erkeklik ve kadınlık rollerini araştırdığı o meşhur çalışması *Tohum ve Toprak*'ı (2001) hazırlarken, kasabadaki kadınların kendisine aşağılayıcı gelen yaşam tarzlarıyla karşılaştığında, büyük bir şok yaşadığını itiraf eder. Ancak ilerleyen sayfalarda Anadolu'nun ortasında, adları silik birer özne olarak, oradan oraya her işe koşan/koşturulan/koşmak zorunda kalan bu kadınların hayatlarından hiç de şikâyet etmediklerini açık yüreklilikle ifade eder. Bu insanlar, kendilerinden önce yeryüzüne gelen milyonlarca kadın gibi gayet "doğal" bir şekilde topluma entegre edilmiş ve kadınlık rollerini öğrenmiştir. Pekiştirilmiş yaşamları boyunca da aynı rolleri sokakta, kasabada, şehirde veya mutfakta, belki yatak odasında, gayet doğal bir biçimde sergilerler. Kadınlığın *fitratında* bu rollerin olduğuna öyle

bir inanmışlardır ki onları sorgulamaya teşvik ettiğinizde, kendi yaşamlarında her şeyin doğal bir şekilde seyretmiş olduğunu, kendi gelenek ve örflerinden örnekler vererek açıklamaya girişirler. Kültürün kendileri için biçmiş olduğu rollerin dışına çıkmak, alternatif bir yaşam biçiminin de olabileceğini görmek, en büyük anomi ve acı vesilesidir. Tam da burada hatırlatmak gerekir ki Durkheim, anomi yaşayan insanların, yaşadıkları anominin boyutuyla ilişkili bir biçimde hayatlarına son verdiğini yani intihar ettiğini tespit etmiştir. Rolün dışına çıkınca, her şeyin sistemli bir şekilde anlamsızlaşması. Yaşamın değer yitirişi. Durkheim'ın kitabının adını İ*ntihar* koyması, tesadüfi olmasa gerek.

Bütün bu söylediklerimizden anlaşılıyor ki rol teorisi, toplumsal cinsiyet çalışmaları açısından oldukça pratik sonuçlar doğurmaktadır. Kadın ve erkeklerin toplumdaki statü ve rollerine ilişkin kuramsal bir belirleme yapmak ve roller üzerinden toplumsal bir analiz geliştirmeye çalışmak, kültürün derin yapısını ve işleyişini anlamak adına oldukça faydalı gözükmektedir. Ancak dikkatle incelendiğinde teorinin bazı zayıf yönlerinin de olduğu belirtilmelidir. Özellikle rol kavramı altında tekilliklerin ihmal edilmesi sonucu sürekli olarak genellemeler yapma temayülünün ortaya çıkması ve somut bilgiye dayanmadan cinsler hakkında muğlak ifade biçimlerinin alışkanlık boyutunda kullanılması, bu zayıflıklardan en önemli olanlarıdır. Örneğin cinsiyet çalışmalarında pek çok araştırma, rol ibaresini bir üst başlık olarak kullanmasına rağmen, bundan tam olarak neyi kastettikleri açıklama ihtiyacı hissetmemektedir. Bunun yerine cinsiyet rolleri üst başlığıyla, cinsler için birtakım genelleştirilmiş ifade biçimlerini kullanmayı tercih ederler. Örneğin "erkeklik rolleri" ibaresiyle anlatılmak istenen çoğu zaman, erkeklerin toplumsal yapı içerisinde atılgan, atak, rekabetçi, saldırgan ve şiddete meyilli varlıklar olarak öne çıkmalarıdır. "Kadınlık rolleri" ise bunun tam tersini yani kadınların şefkatli, naif, barışçıl ve uzlaşmacı varlıklar olduğunu anlatmak ister. Oysa bu muğlak ve genelleştirilmiş ifade biçimleri hangi bağlam için ne kadar sınanmıştır? Ayrıca bu ifadeler, bir yanıyla, yani toplumun hangi cinsten neyi beklediğini anlatmak adına belki rol kavramına bağlanabilirler ancak yakından bakıldığında hepsi o kadar muğlak söylemlerdir ki herhangi bir boşluğu doldurmak için herkes tarafından kolayca kullanılır hâle gelmişlerdir. Dolayısıyla, daha sağlıklı sonuçlara ulaşmak adına, her şeyden önce çalışmalarda rol paradigmasının alt başlıklarının dikkatli bir biçimde belirlenmesi gerekmektedir.

Tam da bu noktayla ilgili olarak Oppong ve Abu'nun (1988) birlikte geliştirmiş olduğu ve sadece kadın cinsini referans alan rol setleri dizisi (*yedi rol kuramı*) işimize yarayabilir. Kasapoğlu'nun aktarımıyla, Oppong ve Abu, geliştirdikleri bu rol setleriyle "karar verme gücü" ve "maddi kaynaklara sahip olma ile bunları kontrol edebilme gücünü" incelemektedirler. Böylelikle

"*bu kuramsal çerçeve ile çeşitli kültürlerdeki farklı rollerle birlikte bulunan kadının statüsü ile bu statünün ekonomik, sosyal ve politik kaynaklardaki değişmeye ilişkin çok yönlü, birleşik (composite) bir model oluşturmak olanağı elde edilmiştir*" (Kasapoğlu 2007: 222).

Buna göre Oppong ve Abu'nun, toplum içerisinde kadınların oynadığını düşündüğü yedi temel rol şunlardır:

1. *Mesleki roller (occupational role)*
2. *Annelik (maternal role)*
3. *Eşlik (wife, conjugal role)*
4. *Ev kadınlığı (domestic role)*
5. *Akrabalık (kin role)*
6. *Vatandaşlık (citizen or community member)*
7. *Kendini gerçekleştirme, bireylik (individual role)* (akt.: Kasapoğlu 2007: 223).

Cinsiyet rollerine ilişkin genelleştirilmiş ve muğlak ifade biçimlerini bertaraf etmek adına oldukça işe yarar gözüken ve her şeyden önemlisi somut veriye dayanan bir rol setleri dizisidir bu. Oppong ve Abu'nun başlangıç olarak ortaya attıkları bu yedi rolle sınırlandırılmış genel taslak, bağlamsal özellikler de dikkate alınarak belki bir başka çalışmanın konusunu teşkil edecek şekilde geliştirilebilir. Üstelik söz konusu rolleri sadece kadınlara özgü durumlar için kurgulamış olmaları, çerçeveden erkek cinsini tamamıyla dışladıkları anlamına da gelmez. Toplumsal cinsiyet, cinslerin birbirleri ile olan ilişkilerine göre biçimlendiğinden kadın rollerinin durumu, aynı zamanda erkekler hakkında da bilgi üretmemizi sağlar. O hâlde, bir hayli pratik fayda sağlayan bu rol setleri dizisini, ikincil sözlü kültür ortamında (internette) paylaşılan birtakım tipik fıkra örneklerinde aramaya başlamak, bir sonraki başlığın temel hedefi olacaktır.

2. İnternet Fıkralarında Cinsiyet Rolleri

"İnternet fıkraları" tabiri, değişen dünya şartlarında literatüre yeni eklenen ve sözlü kültür üzerine çalışan araştırmacıların yeni yeni dikkat kesildiği bir ibare olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilindiği üzere W. J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi* (1982) adlı kitabında elektronik teknolojiyle birlikte hayatımıza giren telefon, radyo, televizyon ve çeşitli ses kayıt araçlarının bizleri ikincil sözlü kültür çağına soktuğundan bahseder (Ong 2010: 161). Yüz yüze iletişimin temel alındığı ve belleğin, ritmik ifadelerin çok önemli olduğu birincil sözlü kültür çağına fazlasıyla benzeşen bu ikincil çağ, ancak kimi yönleriyle de ondan ayrılmaktadır.

Bu anlamda yüz yüze iletişimin birer parçası olarak hayat bulan fıkralar, ikincil sözlü kültür çağıyla birlikte bağlamsal özelliklerinden ödün vermelerine rağmen internet ortamına taşınmıştır. Söz konusu bu taşınma işlemi, birincil çağda rağbet gören pek çok fıkra tipinin sancılanmasına ve dejenere olmasına yol açmıştır, denilebilir. Gür'ün ifadeleriyle, kendisine has bir bağlam içerisinde ortaya çıkan ve tüketilen fıkraların, "endüstrileşmiş küçük hikâyeler" olarak birtakım sanal sitelerde paylaşıma sokulmasıyla birlikte, fıkra tiplerinin giderek cansızlaştığı; yerel söyleyiş ve ağız özelliklerinin yazı dili içerisinde kaybolduğu görülmektedir (Gür 2007: 93).

Ancak dikkatle incelendiğinde bütün bu olumsuzluklardan yakınmak, biraz da ilk dönem halk bilimi çalışmaları tarihinde görülen yakınmalara fazlasıyla benzemektedir. Özellikle on dokuzuncu asırda insanlar, kırsal yaşam biçimini terk ederek kentlere taşındığında, folklorik malzemenin tükendiği varsayımıyla hareket eden birtakım dar görüşlü halk bilimcilerin telaşa kapıldığı bilinmektedir. Buna benzer biçimde, fıkra örneklerinin elektronik kültür ortamına aktarılmalarıyla birlikte, fıkra tiplerinin giderek cansızlaştığını iddia etmek; bir yandan doğru olmakla birlikte, diğer taraftan yine kendine has bir bağlam üreterek yeni yeni filizlenen bir kültürel ortamın varlığını kaçırmak anlamına da gelebilir. Bu doğrultuda internet ortamına taşınan fıkraların miktarı, ayrıca bu fıkraları paylaşıma sokan sitelerin şaşırtıcı derecede fazla olması ve internet trafiği açısından oldukça yüksek rakamlara ulaşmaları, bahsettiğimiz meseleye dair aslında bizlere birer ipucu vermektedir.

Bütün bunlara ilave olarak, fıkraların sanal sitelere taşınması, onların kültürel birer ayna olarak toplum içinde sahiplendikleri işlevselliğe zarar vermez. Toplum ve kültür nereye doğru evriliyorsa denilebilir ki fıkralar da benzer yönlere evrilmektedir. Söz gelimi gündelik yaşamda (belki realitede) bir kadının sahip olduğu roller, eğer fıkra içinde mizahi bir strateji gereği ters yüz edilmemişse olduğu gibi aktarılmaktadır. Ya da toplumsal normlar o kadından nasıl davranmasını istiyorsa (rol beklentisi), bu davranış biçimine ait kodlar, fıkralara ustalıklı bir şekilde yerleştirilmektedir. Bu anlamda fıkraların, çeşitli cinsiyet rollerinin toplum tarafından öğrenilmesi ve pekiştirilmesi adına pek çok işlevsel özelliğe sahip oldukları söylenebilir. Cinsiyet rollerine dair toplumsal sahada dolaşan pek çok kalıp yargı da, komedi unsurlarıyla bezenmiş bir şekilde, fıkraların tüketildikleri ortamlarda alıcılarına iletilmiş olur.

Fakat fıkraların çekirdeklerine yerleştirilmiş olan çoğu ileti, cinsler arasındaki eşitsiz bölünmenin bir yansıması olarak kendini gösterdiğinden, feminist çalışmalarla ivme kazanmış olan toplumsal cinsiyet literatürü için oldukça rahatsız edicidir. Gerçekten de cinsiyet literatürü açısından fıkra iletilerine baktığımızda, eril ve hegemonik erkek kültürünün çoğu fıkranın çekirdeğine

sirayet etmiş olduğunu görürüz. Böylelikle baskın ataerkil kültürün yeniden üretimi ve kuşaktan kuşağa aktarımında, sözlü anlatı türlerinden biri olan fıkralar da çeşitli işlevler üstlenmiş olurlar. Bu anlamda Oppong ve Abu'nun rol paradigması için üretmiş oldukları yedi alt başlığını, fıkraların bu işlevselliği içinde değerlendirmek, herhâlde yerinde olacaktır.

2.1. Mesleki Roller

Toplumsal yapı içerisinde cinsler ve birtakım mesleklerin birbirleriyle özdeşleştirildikleri bilinmektedir. Bazı işlerin erkek işi olduğu, bazılarınınsa kadınlara ait olduğu düşünülür. Örneğin hemşirelik veya sekreterlik gibi mesleklerin kadınlara, kas gücü gerektiren ağır işlerinse erkeklere ait çalışma alanları olduğu, genel kabul görmüş bir kalıp yargıdır. Yine erkeklerin mantık ve matematik gibi soyut beceri gerektiren işlerde kadınlardan daha başarılı oldukları, buna mukabil sosyal ilişki kurmayı gerektiren işlerde ise kadınların başarılı olacakları varsayılır[3].

Doğruluğu kanıtlanmamış birer stereotip olarak toplumsal sahada dolaşan bütün bu kalıp yargıların, cinslerin mesleki rollerini aslında köktenci bir şekilde etkilediği söylenebilir. Dikkatle incelendiğinde erkek ve kadın cinslerinin yapması gereken işler, bu kalıp yargılarla birlikte cinslere düzenli bir şekilde dikte edilir. Tabi eşitsiz bölünme buradaki ana problem olarak karşımıza çıkar. Genelde mevki açısından üst sıralardaki işlerin erkeklere ayrıldığı görülürken, kadınlar daha çok, toplumdaki konumlarına paralel olarak, ikincil işlerde istihdam edilirler. Örneğin aşağıdaki fıkra, buna oldukça güzel bir örnek teşkil eder.

> *Soğuk ve karlı bir gecede tipiden yolunu kaybeden bir işadamı ve sekreteri arabalarını terk etmek zorunda kalırlar ve uzun bir yürüyüşten sonra üşümüş ve ıslanmış durumdayken bir kulübe bulurlar. Kulübede bir yatak, bir uyku tulumu ve bir sürü battaniye bulunmaktadır. Geceyi geçirmeye hazırlanırlar ve işadamı bir centilmen olarak, yatağı sekreterine verir. "Ben yerde uyku tulumunda uyurum", der. Sekreter yatağa yatar, adam uyku tulumunun içine girerek fermuarı çeker. Bir süre sonra tam uyumak üzereyken, sekreterinin sesini duyar:*
>
> *- Efendim, ben çok üşüyorum.*
>
> *Adam fermuarı açar, uyku tulumundan çıkar, bir battaniye alıp kadının üzerine örter, tekrar uyku tulumuna girer, tam uyumak üzereyken yine sekreterinin sesini duyar:*
>
> *- Efendim, ben hala çok üşüyorum. Adam yine fermuarı indirir, tulumdan çıkar, bir battaniye daha alıp kadının üstüne örter, uyku tulumuna girerek fermuarı çeker. Tam uykuya dalacağı sırada yine duyar:*

[3] Konuyla ilgili olarak bk. Fine (2011).

- Ben yine çok üşüyorum. Adam yattığı yerden:

- Bir fikrim var, der. Burası ıssız bir yer. Neler olduğunu kimse göremez, istersen evliymişiz gibi davranabiliriz. Genç kadın kıkırdar:

- Tamam, bana göre hava hoş.

Adam yattığı yerden avazı çıktığı kadar bağırır:

- Öyleyse kalk ve kahrolası battaniyeyi kendin al![4]

Burada erkeğin ve kadının mesleki rolleri, toplumsal düzen ışığında düzenlenmiştir. Erkek patronluğun ağırlığıyla gayet ciddi bir şekilde hareket ederken, mesleki açıdan ikincilleştirilmiş olan kadın, aşağı konumda oluşunu şehvetine gem vuramamakla perçinlemektedir. Söz konusu ikincil konum, mesleki roller açısından birçok fıkrada kendini gösterir. Hegemonik eril kültür, fıkralarda da para getiren ve önemli mevkileri kendisine ayırırken, sekreterlik gibi daha arka planda kalmış meslekleri kadınlara vermektedir.

2.2. Annelik- [Babalık] Rolleri[5]

Çocuk annesine sordu:

- Anneciğim, babamın saçları neden dökülmüş?

-Çok düşündüğü için.

- Peki, neden senin saçların bu kadar gür?

- Hadi bakalım, yemeğini ye de git yat![6]

Annelik, toplumsal cinsiyet rollerinin bölünmesi açısından belki de kadınlara en fazla fırsat eşitliğinin tanındığı alan olarak bilinir. Bu anlamda kadınlar, kültürel kurgu içerisinde çoğu defa metalaştırılarak üzerlerinde denetim kurulması gereken birer varlık olarak düşünülürken annelik, pek çok ideolojik ve kültürel kurumun yücelttiği bir makam hâline gelmiştir. Öyle ki pek çok bölgede, bir özne olarak kadının ancak bir sağlıklı çocuk doğurduktan sonra aileler tarafından ciddiye alındığı bilinmektedir. Ancak dikkatle incelendiğinde, annelik makamının da eril kültüre göre ayarlanmış bir kurgu olduğu ortaya çıkar. Böylesi bir düzende anneler, babalara yani erkek millete sağlıklı çocuklar doğurmak ve yetiştirmekle mükellef tutulur. Devlet çapında üretilen politikalar bile, vatandaş olarak kadının özgürlüğünden ziyade doğurma kapasitesinin denetim altına alınmasıyla ilgilenmektedir. Kürtaj hakkının kısıtlanması gibi uygulamalar, devlet tarafından kadının özne olarak algılanmadığını

---

4 http://www.komikler.com/komikfikra/sekreter_fikralari/21:9516/evliymisiz_gibi (Erişim: 28.03.16)

5 Vatandaşlık rolleri, devlet ve birey ilişkisi açısından aile kurumuna sıkı sıkıya bağlandığı için, Oppong ve Abu'nun rol setinde ayrı bir madde olarak gösterilmesine rağmen bizim çalışmamızda ayrıca ele alınmayacaktır.

6 http://www.komikfikralar.net/cocuk-fikralari/neden-saclarin-gur/ (Erişim: 28.03.16)

düşündürtmektedir. Bu anlamda ananevi kültür tarafından yüceltilmiş olan annelik rolünün dahi, çeşitli ataerkil çıkar odaklarına hizmet etmesinden dolayı, kadın hakları savunucuları tarafından eleştirilere uğratıldığı görülmektedir.

Bunlara ek olarak, anne olunduğunda dahi kadınlık kimliği ve kadınlara yapışmış olan birtakım olumsuz stereotiplerin kaybolmadığı görülmektedir. Yukarıdaki fıkra, annelik ve babalık rollerine iliştirilmiş olan erkek ve kadın cinsine ait bir stereotipi tekrar ederek, kadına yönelik bu olumsuz kalıp yargıların kalıcılaşmasına hizmet etmektedir.

2.3. Eşlik [Evlilik] Rolleri[7]

Cinsiyet ilişkilerine dayalı rollerin en fazla açığa çıktığı alanlardan birisi olarak evlilik gösterilebilir. Romantik aşka dayalı evliliğin bu denli rağbet görmediği zamanlarda yani tarihsel süreç boyunca evlilik, cinsler arası iş bölümünün gerçekleştirildiği ve birtakım ekonomik veya siyasi çıkarların ön plana çıktığı bir sahne konumunda karşımıza çıkar. Böylesi bir atmosferde her cinsin hangi işle meşgul olacağı da kültür tarafından önceden belirlenmiştir. Kadınlar mekânsal örgütlenme açısından özel alanlara (ev içine) itilirken erkekler de kamusal alanda evin ihtiyacı olan materyalleri temin ederler. İaşeyi sağlayan cins olarak, iktidar ve erk, erkek cinsine atfedilmiştir.

Kadınlar ev içinde yaşadıkları için evin bütün işlerini yapmakla yükümlüdür. Katma değer yaratmayan bu işler, eril kültür tarafından sürekli bir biçimde küçümsenir. Kullanım değeri olan temizlik, yemek yapma, ortalığa çekidüzen verme gibi işlerin doğası sonsuz bir döngü gibidir. Uzun vakitler harcanarak temizlenen bir ev, kısa sürede kirlenebilir. Üstelik bütün bu işler, sistemli bir şekilde değersizleştirildikleri için, kadınların hiçbir işe yaramadıkları düşünülür. Aşağıdaki fıkra, ev işleri açısından kadın ve erkeğin rol paylaşımını güzel bir şekilde bizlere aktarmaktadır.

> *Feministler toplanıp bir karar almışlar. Demişler ki; gidip kocalarımıza diyeceğiz ki, bundan sonra kendi bulaşığını, çamaşırını kendin yıkayacaksın. Ben artık karışmayacağım.*
>
> *Neyse, orada bir* Türk kadın da varmış tabii. Kararı sırtlamış*, memlekete dönmüş. Aradan 6 ay geçince yeni bir toplantı yapmışlar. Başkanları alınan en son kararın uygulama sonuçlarını sormuş.*
>
> *Alman Kadın:*
>
> *- Gider gitmez kararı hemen kocama bildirdim. Bundan sonra kendi bulaşığını kendin yıkayacaksın. Ben hiç karışmayacağım dedim. Bir gün bir* şey göremedim. İkinci *gün bir* şey göremedim. Üçüncü gün bir de *baktım ki bulaşığı yıkamaya başlamış.*

[7] Oppong ve Abu'nun rol seti dizinde mevcut olan eşlik ve ev kadınlığı rolleri, tekrara düşmemek adına çalışmamızda beraber ele alınmıştır.

Fransız Kadın:

-Gider gitmez kararı hemen kocama bildirdim. Bundan sonra kendi bulaşığını kendin yıkayacaksın. Ben hiç karışmayacağım dedim. Bir gün bir şey göremedim. İkinci gün *bir* şey göremedim. Üçüncü gün bir de *baktım ki bulaşığı yıkamaya başlamış.*

Sonra sıra bizim Türk kadına gelmiş:

- Aldığımız karar icabı gidip kocama bundan sonra bulaşığı benim yıkamayacağımı, o devrin bittiğini, bundan sonra kendisinin yıkaması gerektiğini söyledim. Bir gün bir şey göremedim. İkinci gün *bir şey göremedim. Üçüncü gün sol gözüm hafiften açılmaya başlayınca, bir de baktım ki dağ gibi bulaşık beni bekliyor.*[8]

Ayrıca mülkiyet ve maddi sermayenin dağılımı da eşler arasında eşitsiz bölünmüştür. Her ne kadar modern hukuk kuralları, bu zorluğu aşmak için bazı engeller ortaya koymuş olsalar da, mülkiyetin erkeğe ait olduğu, hegemonik kültür tarafından sürekli bir şekilde bireylere empoze edilir. Örneğin bir başka örnek olarak seçtiğim aşağıdaki şu fıkra, mesleki ve diğer açılardan sistemli bir şekilde ikincilleştirilen kadına, maddi sermaye açısından da hiçbir şans tanımaz. Üstelik cinslerin birbirlerine sadakat göstermesi açısından da erkek ve kadına biçilen rollere güzel bir örnek teşkil eder. Ataerkil sistemde erkekler, erk sahibi olan varlıklar olarak eşlerini istedikleri gibi aldatırken, onlara pek çok açıdan mahkûm olan kadınlar, aldatılmaya ve aşağılanmaya boyun eğmek zorunda kalırlar.

Karı koca yemek yiyorlarmış. O sırada masaya yaklaşan heykel gibi güzel bir esmer hatun, adamı selamlayıp geçiyor. Adamın karısı dayanamayıp soruyor:

-Kim bu afet?

Adam:

-Eğer mutlaka bilmek istiyorsan söyleyeyim, metresim.

Kadın:

-Bir de bu kadar pervasızca söylüyorsun, boşanıyorum senden!

Adam:

-Yani Etiler'deki apartmanı, Kandilli'deki yalıyı, Göcek'teki tekneyi, vs. bırakıyorsun.

Uzun bir sessizlik olur. Çift yemeğini çatallarken kadın birden sorar:

-Şu arkada oturan Fuat değil mi? Yanındaki kadın kim?

Adam:

-Fuat'ın metresi.

Kadın:

[8] http://www.fikracenneti.com/search/Feminist (Erişim: 23.03.16)

-Aaa, bizimkisi daha güzel![9]

2.4. Akrabalık Rolü

Akrabalık, toplumsal yaşamda iş bölümünün gerçekleştirilmesi ve bireylerin birbirlerini desteklemesi adına hayati öneme sahip kurumlardan biridir. Akrabalar arasındaki hak ve görev dağılımını analiz etmek, toplumsal örgütlenmenin haritasını çıkartmak adına oldukça işe yarardır. Aşağıdaki fıkra, bir kadının akrabalık yoluyla edinmiş olduğu rolden toplumun beklentisini göstermek adına ilginç bir örnektir. "Gelin" olma yoluyla yeni akrabalar edinmiş olan bir kadın, evde önceden bulunan kadınların statüsüne sahip değildir. Dolayısıyla evle ilgili çoğu sorumlulukların kendisine yüklendiği görülür. Fıkradaki mizahi unsur, bu rolün ters yüz edilmesinden kaynağını alır. Gelin kendisine yüklenmiş olan vazifelerden habersiz gibi davranır ve akrabalık rolünü, olması gerekenin tersine bir şekilde sergiler.

Temel ile Fadime evlenirler.

*B*öylece Fadime yeni g*elin olarak Temelin Evine yerleşir.*

*Fakat ne yazık ki Fadime evlerinde bir tek Temel ile değil, kaynanası Şaziye ve g*örümcesi Fıskiye*'yle yaşamak zorunda kalır.*

*Aradan baya*ğı bir zaman geç*er. Yeni gelin Fadime evde hiç bir i*ş *yapmıyormuş.*

Yeni Gelin Fadime çok tembelmiş.

Görümcesi ve kaynanası bu durumdan çok rahatsız oluyorlarmış.

İ*kisi de kafayı Fadime'ye takmış; çok sinirleniyorlarmış.*

Evde işleri hep görümcesi ve kaynanası yapıyormuş.

*Bir gün canlarına tak etmiş ve Fadime'ye nasıl i*ş *yaptırabileceklerini planlıyorlar.*

*Kaynanası bir gün eline elektrik s*üpürge*sini alır ve evi süpürmeye başlar.*

*Sonra görümce gelir ve kaynananın elinden s*üpürgeyi almaya çalışır.

Kaynana der: " Bırak ben süpüreceğim".

Görümce der: "Hayır ben süpüreceğim".

Kaynana yine: "Hayır ben süpüreceğim".

Görümce de "Hayır ben süpüreceğim."

Bunların ikisi yalancıktan kavga ediyorlar.

*Tabi ki amaçları Fadime'nin kalkıp i*ş *yapması. Yani Fadime'nin kalkıp ikisinin ellerinden s*üpürgeyi alıp «hayır ben süpüreceğim» de*mesini istiyorlar.*

---

[9] http://www.erenet.net/fikralar.php?op=FikraOku&id=Paragoz_Kadin (Erişim: 23.03.16)

*Fadime de televizyon seyrediyormuş, onların kavgasından çok rahatsız olmuş ve kalkmış kaynanasının ve g*örümcesinin yanına gitmiş.

İ*kisi de çok sevinmiş planları ise yarayınca.*

Fakat bu durum fazla sürmedi.

*Fadime kaynanasının ve g*örümcesinin yanına *gidip şunu demiş:" Yahu ne kavga ediyorsunuz alt tarafı bir ev süpürülecek. Bunun için kavga gerekir mi?*

*Bir gün sen süpürürsün, bir günde Fıskiye süpürür olur biter can*ım, kavgaya ne gerek var A*llah Allah." demiş.*[10]

2.5. Kendini Gerçekleştirme, Bireylik Rolleri

Psikoloji biliminde varoluşçu ve Gestaltçı okullardan etkilenerek ortaya çıkan "hümanistik psikoloji" okulu; beslenme, korunma, üreme gibi insanın biyolojiye bakan birtakım ihtiyaçların önemini temel saymakla birlikte, insanın insan olarak daha üst düzeyde bazı ihtiyaçlara da sahip olduğunu düşünmektedirler. "*Bu üst düzeydeki ihtiyaçlar, saygı görmek, bilgi edinmek güzellikten zevk almak gibi salt insana özgü ihtiyaçlardır. Maslow'un tümüne "gelişme ihtiyaçları" (growth needs) dediği bu yüksek seviyedeki ihtiyaçlar ancak temel ihtiyaçlar doyurulduktan sonra ortaya çıkabilirler*" (Kuzgun 1972: 169).

Bu anlamda Maslow, oluşturduğu ihtiyaçlar piramidinde mevcut bulunan bütün ihtiyaçlar tatmin edildiğinde, ortaya kendini gerçekleştiren, çevresindeki tiplerden bağımsızlaşarak kendi karakterini kazanmaya başlayan bir insan profilinin çıkacağını öngörmektedir, denilebilir. Birey olmakla kastedilen, özgün karakterin çizdiği çerçevede hareket edebilme özgürlüğüne sahip olmaktır.

Cinsiyet rolleri açısından, kültürel sistemin özellikle kadın cinsinin bireyliğini tartışmalı bir hâle getirdiği düşünülmektedir. Sürekli olarak baskı ve denetim altında tutulan kadınlar, toplumsal yapı içerisinde kendi karakterlerinin gerektirdiği gibi hareket etme özgürlüğüne sahip değildir. Bunun yerine bağımlı kılındıkları erkek cinsinin istek ve arzularına göre davranış stratejileri geliştirmek zorunda kalırlar. Konunun en çarpıcı yönü, özellikle cinselliğini yaşama boyutunda kadın ve erkek cinsi arasındaki rol eşitsizliğinde kendini gösterir. Temel ihtiyaçlardan biri olan cinsellik, üstü örtülü bir şekilde de olsa erkek cinsi için teşvik edilirken, kadın cinsinin bekâret gibi tabularla sürekli olarak denetim altında tutulması gerekir. *Nomos* kavramından türeyen "namus" algısı, ailelere statü ve onur sağlayan bir toplumsal kaynak olarak, erkeğin denetiminde ama kadın üzerinden işletilen, en önemli bağlayıcı unsur

[10] http://www.fikrabul.com/fikrabul/no/13366/-yeni-gelin-fadime.htm (Erişim: 23.03.16)

olarak karşımıza çıkar. Aşağıdaki fıkra, anarşizm kokan yapısıyla, geleneksel dünyaya oldukça yabancılaşmış bir kadının ne yaparsa yapsın, üzerine yapışan kimlikten son dakika bile kurtulamadığını, güzel bir biçimde göstermektedir.

Atlantik seferini yapmakta olan bir yolcu uçağı havada şiddetli bir fırtınaya yakalanır. Şiddetli yağmur, gök gürültüsü ve şimşekler derken uçak dengesini kaybetmeye başlar. Yolcular feryat etmektedir. Herkes artık uçağın düşmek üzere olduğundan ve son dakikalarını yaşadıklarından emindir. Uçak bir kez daha sarsılırken arka sıralardan bir kadın ayağa fırlar ve bağırır:

-Artık dayanamayacağım. Burada oturup koltuğa bağlı şekilde, bir hayvan gibi ölmeyi bekleyemem. Öleceksem, bari kadınlığımı hissederek öleyim. Aranızda bana kadınlığımı son bir kez tattıracak bir erkek var mı?

Ön sıralardan bir el kalkar ve kadın ele doğru yürür. Kadın yaklaşırken, adam da üstündeki gömleğini çıkarır. Fırtınadan gidip gelen ışık aralarında kadın, erkeğin kaslı, üçgen vücudunu seçer. Sonra erkek ayağa kalkar ve kadının tam önünde durur ve:

-Ölmeden önce sana kadınlığını ben hissettirebilirim. Hala istiyor musun? Kadın bir erkeğin vücuduna, bir gözlerinin içine bakar ve hevesle:

-Evet, istiyorum, der.

Bunun üzerine erkek elindeki gömleği kadına uzatır.

-Pekâlâ, öyleyse şunu ütüle bakalım![11]

Sonuç

Öyle anlaşılıyor ki elektronik kültür ortamının birer parçası olarak internette tüketime sunulan fıkralar; birincil sözlü kültür ortamında kendilerine has bağlamlarda ortaya çıkan, çoğu zaman tiyatral bir üslupla ve yerel dilin özelliklerini koruyarak anlatılan fıkralardan kimi yönleriyle farklılaşmaktadır. Ancak Ong'un "ikincil sözlü kültür ortamı" olarak adlandırdığı elektronik ortamda da paylaşılan fıkraların, kültürün işleyiş biçimini ortaya koyma açısından birincil sözlü kültür ortamında paylaşılanlardan pek farklı olmadığı savunulabilir. Fıkralardaki eril ve dişil rollerin gündelik hayatın kurgusuyla örtüşmesi, bunun en açık göstergesi olsa gerektir.

Ancak çalışmanın yöntemi açısından burada ayrıca bir sorun üzerinde durulması gerekmektedir. Bağlamı olmayan yani kim tarafından ve kime, nerede, hangi amaçla anlatıldığı bile tam olarak belli olmayan birtakım metinlerin, cinsiyet rollerinin yorumlanması açısından ne derece güvenilir olduğu tartışılabilir. Zira bağlam çalışmaları, bilindiği üzere halk anlatılarının anlatıldıkları ortam açısından değişken bir yapıya sahip olduğunu göstermiştir. Örneğin anlatıyı alımlayan kişilerin cinsiyeti, anlatının icra edilmesine etki

[11] http://www.sabah.com.tr/yazarlar/uluc/2006/10/03/tebessum819 (Erişim: 23.03.16)

etmektedir. Bu anlamda internet fıkralarının sahip olduğu pozisyon nasıl değerlendirilecektir?

Benim kişisel kanaatim, elektronik kültür ortamının anonim karakterinin ağır basmasından dolayı, yapılan paylaşımların sağlıklı olduğu yönündedir. Yani kişiler, kendilerini bekleyen hukuki bir süreç olmadığı sürece, zihinlerinde taşıdıkları simgesel dünyayı (kültürel düzeneği), çeşitli rumuzlarla veya müstear isimlerle, ikincil sözlü kültür ortamına olduğu gibi aktarmaktadır. Kimliklerini gizli tutan bu kişiler, gönderdikleri metni alımlayan kitlenin niteliğiyle çok fazla ilgilenmedikleri izlenimini uyandırmaktadırlar. Zira anonim kimlikler tarafından "bel altı" olarak tabir edilen fıkraların bu ortamda çokça paylaşılması, bunun bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Paylaşımı yapan kişinin kimliği belirginleştikçe, kullanılan dil ve üslubun iyileşmesi, metni alımlayan kitlenin hesaba katıldığının bir ifadesi olsa gerektir.

Yöntemsel sorunlar dışında, içerik açısından çalışmanın ulaştığı sonuçlar, toplumsal cinsiyet literatüründe önceden yapılmış olan pek çok çalışmayı doğrular niteliktedir. Fıkralardaki toplumsal cinsiyet rollerinin dağılımı, toplumdaki cinsiyet rollerinin eşitsiz dağılımının sağlamasını yapmıştır. Mesleki açıdan ikincil işlere mahkûm olan kadınlar, evlilik hayatlarında da kocalarının denetimi altında ve onların keyfi uygulamalarına maruz bırakılırlar. En değerli oldukları zaman bile yani annelik makamına eriştiklerinde dahi, kadın kimliğinin sistemli bir şekilde değersiz kılınmasından dolayı, kültürel düzenekteki handikapları bir türlü aşamazlar. Bu kapsamda pek çok bireysel ihtiyacını tatmin dahi edemeyen bir cinsin, herhâlde tam bir özne olarak algılanması ve kendini gerçekleştirmesi için daha epeyi bir yol vardır, denilebilir.

Buna mukabil, erkeklik rollerinin tam bir genellemesini yapmak da olumsuz sonuçlar doğurabilir. Zira cinsiyet literatüründeki çalışmalar, tek bir hegemonik erkeklik algısından ziyade, pek çok erkeklik algısının olduğunu ortaya koymuştur. Hatta çoğu durumda, kadınlar gibi pek çok erkeğin de, topluma hâkim olan bu hegemonik eril kültürden mustarip olduğu düşünülmektedir. Ancak durum bunu gösterse de, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde pek çok erkeğin söz konusu bu eril kültürden pay kaptığı da aşikârdır. Mesleki roller açısından, para getiren ve prestijli sayılan birincil işlerde istatiksel olarak en çok istihdam edilen cins, erkeklerdir. Yani sekreterine hükmeden bir patron olarak fıkralara erkek cinsinin yerleştirilmesi, tesadüfi değildir. Aynı şekilde, ebeveynlik açısından erkek kimliğinin prestijini kullanan yine bu cinstir. Kültürel kaynakların kullanımı açısından iktidar konumunda bulunan erkeklerin, bütün rollerde birincilleştirilmesi rastgele olmamıştır.

Bu doğrultuda genelde sosyal bilimciler özelde ise halk bilimciler olarak bizlerin üzerine bir hayli görev düştüğünü belirtmek gerekir. Çoğu zaman

birer kültür bilimci olarak, insan ve onun yaratımlarını inceleyen halk bilimciler, küreselleşme sürecinde dejenereolan geleneksel kültürlerin korunması için fazlasıyla kafa yormaktadır. Milletlerin benlik ve kimlik kanallarını kollayarak garanti altına alan geleneksel kültürlerin, elbette küreselleşme karşısında korunması gerekir. Ancak internet ortamında paylaşılan fıkralardaki toplumsal cinsiyet rollerinin dahi yüzeysel bir şekilde ele alınması sonucu görüyoruz ki hegemonik eril kültür, kaynak paylaşımı ve eşitlik gibi pek çok meselede cinsler arası eşitsiz bölünmeye yol açmaktadır. Özellikle kadınların aleyhine işleyen sayısız kültürel düzenek, erkekleri çeşitli açılardan kayırırken kadın cinsinin önüne birçok engel koymaktadır.

Bu doğrultuda UNESCO kapsamında mevcut bulunan *Toplumsal Cinsiyet Eşitliği İhtisas Komitesi* ya da *SOKÜM İhtisas Komitesi* gibi kuruluşların -ki özellikle son yıllardaki çalışmalarıyla kadın ve erkek cinsleri arasındaki eşitsiz bölünmeye fazlasıyla dikkat çekmekteler- çağrılarına hâlâ halk bilimcilerin bigâne kaldığı görülmektedir. Kültür kelimesinin büyüleyici cazibesi, anlaşılan halk bilimcilerin koruma içgüdülerini fazlasıyla kabartmaktadır. Oysa kültürün korumaya değer yanları olduğu gibi, söküp atılması gereken yanlarının da fazlasıyla mevcut olduğu, toplumsal cinsiyet çalışmalarının tescilliği bir durumdur. Kadınların doğallaştırılmış ikincil konumları ve sistemli bir şekilde sembolik değer yitirimleri, aynı zamanda toplumsal roller açısından erkeklerin tahakkümü altında tutulmaları ve geri plana atılmaları, açık yürekliliklе belirtmek gerekir ki, kabul edilemez bir durumdur. Bu anlamda kültürü kendisine iş edinmiş olan halk bilimcilerin, bir an önce üzerinde çalıştıkları konuyu yani kültürü doğru bir şekilde tanımaları gerekmektedir. Kültürü, "insanın doğaya eklediği her şey" olarak tanımlayıp meseleyi geçiştirmek, halk bilimciler için anlamlı bir tutum değildir. Aynı zamanda kültürün içerisinde pek çok mücadele alanının, eşitsiz kaynak paylaşımının, tahakkümün, ezilmelerin, acı çekmelerin, namus cinayetlerinin, töre gereği yargısız infazların, "karnından sıpayı, sırtından sopayı eksik etmeme" algısının da olduğunu anlamak gerekir. Bu anlamda, diğer pek çok mesele gibi cinsiyet çalışmalarının da halk bilimi içerisinde, kısa zamanda çoğalması ve çeşitlenmesi gerekir. Halk bilimcilerin bu konuda çeşitli çalışmalar geliştirmeleri ve gerek toplumda gerekse akademiyada fazlasıyla mevcut olan hegemonik eril kültürün olumsuz yanlarını törpülemeleri, hiçbir şey yapamıyorlarsa en azından farkındalık seviyesini artırmaları gerekmektedir.

Kaynaklar

ATAY, Tayfun (2012), *Çin İşi Japon İşi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

BUTLER, Judith (2008), *Cinsiyet Belası*, Metis Kitap, İstanbul.

OAKLEY, Ann (1972/1985), *Sex, Gender and Society*, Temple Smith, revised edition: 1985, Gower, London.

CARLSON, Marvin (2014), *Performans: Eleştirel Bir Giriş*, Dost Kitabevi, İstanbul.

CONNELL, R. W., (1998), *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

DAVİS, Nira Yuval (1997), *Cinsiyet ve Millet*, İletişim Yayınları, İstanbul.

DEMREN, Çağdaş (2014), *Kahvehane Erkekliği: Ankara'da Bir Gecekondu Mahallesi Örneği*, Gece Kitaplığı, Ankara.

DELANEY, Carol (2001), *Tohum ve Toprak*, İletişim Yayınları, İstanbul.

DURKHEIM, Emile (2013), *İntihar*, çev.: Zühre İlkgelen, Pozitif Yayıncılık, İstanbul.

FINE, Cordelia (2011), *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

GÜR, Nagihan (2007), "Sanal Anlatıda Eksik Kılınmış Bir Portre", *Millî Folklor*, S 75, s. 91-94.

KASAPOĞLU, M. A. (1994), "Aile ve Kadın Araştırmaları İçin Yedi Temel Rol ve Statü", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, C 15, s. 217-233.

KUZGUN, Yıldız (1972). "Kendini Gerçekleştirme", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, C 10, s. 162-172.

LINTON, R. (1936), *The Study of Man,* D. Appleton-Century Camp. Inc., New York.

MEAD, G. H. (1935), *Mind Self and Society*, first edition, University of Chicago Press.

ONG, Walter J. (1982/2010), *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*, Metis Kitap, İstanbul.

OPPONG, C., K. ABU (1988), *A Handbook fir the Data Collection and Analysis on seven roles and Statuses of Wornen,* International Labour Office, UNFPA, Geneva.

SANCAR, Serpil (2009), *İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*, İletişim Yayınları, İstanbul.

SARAÇGİL, Ayşe (2004), *Bukalemun Erkek: Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat*, İletişim Yayınları, İstanbul.

SCHECHNER, Richard (2015), *Ritüelin Geleceği*, Dost Kitabevi, İstanbul.

SELEK, Pınar (2008), *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*, İletişim Yayınları, İstanbul.

VATANDAŞ, Celalettin (2007), "Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı", *Sosyoloji Konferansları Dergisi*, S 35, s. 29-56.

WALLACE, Ruth A., A. WOLF (2012), *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*, çev.: L. ELBURUZ- M. R. AYAS, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

ETNİK MİZAHIN DOĞASI: SOSYAL PROTESTO MU, SOSYAL BARIŞ MI?

Engin YILMAZ[*]

1. GİRİŞ:

Mizah, popüler kültürün en etkili araçlarından birisidir. Her kültürel yapının, her topluluğun, her milletin kendisine özgü bir mizah anlayışı vardır. Mizah, küreselleşen günümüz dünyasında, evrensel bir dışavurum biçimi olarak karşımıza çıkmakta ve özellikle edebiyat aracılığı ile etkisini ve yaygınlığını artırmaktadır. Aynı toplum içinde yaşayan çeşitli halk kitleleri ile ilgili oluşan mizahi algılar da edebî eserler aracılığıyla ortaya konulabilmektedir. Etnik mizah, "öteki"ne yönelik mizahın bir alt kategorisi olarak değerlendirebilir. Etnik mizah; etnik, dinî, millî, bölgesel, yerel, cinsel ve diğer farklılıklara yönelen bir mizah türüdür. Etnik mizah bu hâli ile ön yargılara dayalı düşünce biçimleriyle bağdaştırılabilir (Uçar, 2005:104).

1.1. Araştırmanın Temel Problemi: Son zamanlarda Romanlar olarak da adlandırılan Çingeneler ile ilgili toplumda oluşan "mizah algısı"na Çingenelerin geliştirdikleri/geliştirmeleri gereken tutum, sosyal bir başkaldırı mı yoksa toplumsal barışa katkı sağlayıcı nitelikte midir?

1.2. Araştırmanın Amacı: Araştırmada, öncelikli olarak etnik mizahın oluşmasında temel etkenler olan "göçmen psikolojisi ve uyum, azınlık psikolojisi ve etnik kaçış, sosyal algı, müzik ve eğlence, eğitim, din, ticaret, cinsiyet ayrımcılığı vb." dikkate alınarak mizah ile etnik mizah arasındaki farka değinilecektir. Ayrıca, Çingenelerin toplum içinde kendilerine yönelik mizah odaklı sosyopolitik algıya karşı geliştirdikleri tutum ve davranışlar değerlendirilecek ve seçilen edebî eserler aracılığı ile bu tutum ve davranışların sosyal başkaldırı olarak mı yoksa toplumsal barışa katkı sağlayıcı nitelikte mi olduğu tartışılacaktır.

[*] Prof. Dr. / Sakarya Üniversitesi Rektörlük - Türk Dili Bölüm Başkanı

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları: Araştırma;

i. Avrupa'da ve Türkiye'de yaşamlarını sürdüren göçebe bir halk konumundaki Çingeneler ile,

ii. Etnik mizahı oluşturan öge ve stratejiler ile,

iii. Seçilen Türk edebiyatındaki çeşitli eserler ile (Kemalettin Tuğcu, *Çingene Kızı;* Osman Cemal Kaygılı, *Çingeneler;* Ahmet Mithat Efendi, *Çingene;* Sabahattin Ali, "Bir Çingenenin Hikâyesi").

1.5. Araştırmanın Yöntemi: Araştırmada; öncelikle veri toplamaya dayalı "doküman taraması"ndan yararlanılacaktır. Belgesel tarama şeklinde gerçekleştirilecek bu yolla, seçilen Türk edebiyatındaki eserler incelenerek Çingeneleri doğrudan ya da dolaylı olarak ilgilendiren etnik mizah kapsamındaki ögeler ve stratejiler belirlenecektir. Bu belirleme ışığında elde edilen veriler "Eleştirel Söylem Çözümlemesi" (İng. critical discourse analysis) yöntemi ile değerlendirilecek ve araştırmanın temel problemine cevap aranacaktır.

2. İNCELEME:

2.1. Etnik Mizahla İlgili Temel Etkenler

2.1.1. Göçmen psikolojisi ve uyum: Seçilen edebî eserlerde diğer azınlık unsurları gibi Çingenelerin de canlı bir şekilde göçmen psikolojisini yaşadığı ve bu duygunun nesilden nesle aktarıldığı tespiti vardır: "Çingene de Boşnak gibi Çerkez gibi bir insan topluluğudur. Bunlar hangi memlekette yaşarlarsa o memleketin kanunlarına bağlı yaşarlar… Biz de vergi veriyoruz" (Tuğcu: 69); "Bu halkın aslı Hintlidir diyorlar." (Ahmet Mithat Efendi: 27); "Hiç kimseye gösterir miyim, Bebek misin sen yoksa Arnavutköyü mü?" (Kaygılı: 72); "Ermeni Çingeneleri başkadır." (Kaygılı: 105).

2.1.2. Azınlık psikolojisi ve etnik kaçış: Azınlık psikolojisi ve etnik kökenlerinden kaynaklanan dezavantajlar Çingeneleri etnik bir kaçışa sevketmektedir. Yaşam tarzları, giyim-kuşamları, aksanları, ten renkleri, müzik ve eğlence alanlarında yoğunlaşan meşgaleleri vb. durumlar Çingeneleri sürekli olarak bir iç muhasebeye tabi tutmakta ve hayattan memnuniyet düzeylerini oldukça düşürmektedir: "Sevmeyi yalnız bizler biliriz… Bizler: Batı rüzgarı kadar serbest dolaşan ve kendimizden başka Allah tanımayan biz Çingeneler." (S. Ali); "Aslını inkar etmek doğru değildir kızım" (Tuğcu: 27); "Her an kendisine 'Çingene Kızı' diye bağıracaklarını sanıyordu" (Tuğcu: 33); "İnsan evinde aş, ölü gözünde yaş, Çingene evinde musandıra" (Tuğcu: 37); "Sen Çiçekçi Safiye'nin kızı değil misin?.. Kılık kıyafet değiştirmekle Çingenelikten kurtulduğunu mu sanıyorsun?" (Tuğcu: 39); "Ne saklanıp duruyorsunuz, dedi. Apartmana taşınmakla Çingenelikten kurtuldun mu sanıyorsun?" (Tuğcu: 47);

"Nereye gitsek bu Çingenelikten kurtulamayız baba, dedi" (Tuğcu: 60); "Ne buyurdun, doktor mu? Ben Çingene'den doktor olduğunu hiç duymamıştım" (Tuğcu: 67); "Çingeneler de insandır beyzadem" (Tuğcu: 88); "Hiç Çingene evinde musandıra aranır mı?" (Kaygılı: 47); "Çingenenin zurnasından peşrev olmaz" (Kaygılı: 100); "Hiç kabul ederler mi sizin evdeki hanımlar benim gibi bir Çingene parçasını?" (Kaygılı: 114).

2.1.3. Sosyal algı: Çingenelere karşı toplumda genellikle olumsuz bir algı oluşmuştur. Azınlıklara yönelik geliştirilen bu olumsuz algı yer yer ön yargı şeklinde tezahür etmekte ve asli unsur olan Türklüğü baskın bir şekilde merkezîleştirmektedir. Bu durum, etnosentrizm olarak değerlendirilebilir. "Sosyal narsizm" olarak adlandırabileceğimiz etnosentrik yaklaşımlar toplum içinde çatışmalara da neden olabilmektedir. Etnosentrizm, kontrol altına alınamazsa siyasi çatışmalar, terör tehdidi, sosyal barışın zedelenmesi gibi olumsuzluklara yol açabilir: "Safiye…aslında o tam bir esmer değildi. Güneş yanığıydı yüzü. Kimsenin aklına ondan şüphelenmek gelmiyor…" (Tuğcu: 18); "Çingenenin çingenelik alnında yazılı değildir… Akşam oldu mu bir yerde toplanır yer, içer, çalar, oynarlar. Kötülük etmiyoruz. Nüfus kağıtlarımızda Çingene diye bir yazı yok. Biz bu memleketin vatandaşıyız" (Tuğcu: 22); "Bilir misin adaşım, bu köylüler tavuk ve oğlak çaldığımızı söyleyerek bizden şikayet ettikleri halde bizi gene severler… Şimdilik bir şey a*naforlamadığımız* için değirmenci de memnundu… Kızım senin için yataklara düştü. Çingene olduğunu unutup seni evlat gibi bağrıma basacağım. Yalnız gel, gel de kızımızı kurtar…" (S. Ali); "Çingeneden ev kadını olur mu?" (Tuğcu: 40); "Sen bir garip Çingene'sin, gümüşlü zurna senin neyine?" (Tuğcu: 74); "Ben bir gün evlenirsem Çingeneliğimi kabul edecek bir erkekle evlenirim" (Tuğcu: 82); "…Kimi şeyleri koyunlarına ceplerine koyup saklamalarına da ses çıkarılmadı" (Ahmet Mithat Efendi: 19); "Hani ya derler ki güya Çingene elinin değdiği şey murdar olurmuş da!" (Ahmet Mithat Efendi: 24); "Mesela "Mesela Yahudi ve Hıristiyan kızlarını nikahımıza aldığımız halde Çingene kızını nikahlamayız… Kestiği yenmez. Din kuralları gereği, üstüne pislik bulaşarak murdar olmuş sayılır" (Ahmet Mithat Efendi: 29); "…salt Çingene olduğu için hakaret görmesine ve horlanmasına ne demeli!" (Ahmet Mithat Efendi: 41); "Yalnız ilk arzu eylediğim şey, şu Çingene yılışıklığını bırakarak ağırbaşlı, kurumlu bir kız olmaklığındır" (Ahmet Mithat Efendi: 54); "Çingeneye ne yapsan yine Çingene kalır" (Ahmet Mithat Efendi: 87); "Öyle ise git Çingeneyi al! Bütün İstanbul halkının maskarası olduğun halde, ihtimal ki yalnız Çingene milletinin gözdesi, seçkini olursun da kendilerine çeribaşı seçerler!" (Ahmet Mithat Efendi: 94); "Çingeneler kanı sıcak insanlar, yeter ki bunlar terbiye edilsin" (Kaygılı: 73); "Bizim sütnine eşekmiş be!..rahmetli anacığım hastalanıp sütü kesilmiş…O zaman var imiş bizim obada yaman bir

dişi eşek..Bunun üzerine tutmuşlar, sıpadan geriye kalan süt ile birkaç ay beni beslemişler…O halde sen, gerçekten Çingene oğlu Çingene değil ama eşşoğlu eşşekmişsin" (Kaygılı: 134); "En sonunda, beni Çingene kaynanası yapıyorsun ya" (Kaygılı: 238).

2.1.4. Müzik ve Eğlence: Çingeneler maişetlerini kazanmak amacıyla müzik ve eğlence alanlarında sosyal işlev yüklenmiştir. Ancak müzikle, müzik aletleriyle ilgili olan Çingeneler gerekli eğitimi almamışlardır. Müzik ve eğlence Çingeneler için hem genetik hem de varoluşlarını göstermek için yegâne yoldur: "Delikanlılar keman ve klarnet çalarak yürüyorlar, genç kızlar parlak sesleriyle su gibi türküler söylüyorlardı… Daha çadırları kurmadan A*tmaca,* klarnetini alarak, kanatlarının biri açık duran kocaman kapıya yanaştı, çalmaya başladı… İşler iyi gidiyordu… Çalgıcılarımız yarım gün uzaktaki köylerden bile düğüne çağrılıyorlardı. A*tmaca* tabii en baştaydı… Değirmen geceleri de işliyor, o gürültüde mi? Tuhaf tuhaf güldü. Korkma dedi, klarneti o gürültüde de size duyururum… " (S. Ali); "Safiye canı sıkıldığı zaman, u*du* eline alır, akordunu yapar ve tıngırdatmaya başlardı. Onlara müzikseverlik aileden geçmiştir. K*anlarında var.* Şükrü Efendi, bazen yorgun elleriyle k*emanı* eline alırdı… Bu senin k*anında sinirlerinde* vardır Reyhan" (Tuğcu: 20); "Şükrü için getirilen k*emanın iyisi kötüsü olmazdı.* O, en kötü ve çatlak k*eman*ları bile ustalıkla çalar, adeta inletirdi" (Tuğcu: 23); "Okullarda mandolin dersi olan çocukların hırpaladıkları m*andolinl*er de gelir" (Tuğcu: 25); "Safiye Hanım da, saz meraklısıydı" (Tuğcu: 26); "Daha beş yaşındayken babası tarafından konservatuvara keman dersi için götürülmüş fakat öğretmenin kendisine, 'Keman yayını Çingeneler gibi tutma' demesi üzerine darılmış ve bir daha oraya gitmemişti" (Tuğcu: 21); "Arabamızımn bir köşesinde bir t*ef,* bir k*eman* daima bulunurdu" (Tuğcu: 28); "Bırakamadığımız bir tek iey var, o da saz çalmak. Bu bizim k*anımızda vardır"* (Tuğcu: 33); "Babamın bilmediği hava yoktu. Eline bir d*avul* geçse öyle bir söyletirdi ki hemen beş on kişi belirir, başlarlardı oynamaya" (Tuğcu: 57); "Ben onlara göbek atarak, Çingene kavgasını taklit ederek beş on para kopartırım" (Ahmet Mithat Efendi: 17); "Çingene değil mi? Elbette k*emana* yatkınlığı fazla olur" (Ahmet Mithat Efendi: 63); "Ha, keteha, şerha, pelaçi d*avuli*" (Kaygılı: 28); "…bizim göçebelerin tefi!" (Kaygılı: 36); "Ne yapacaksın bu türküyü ki aldın haritaya, borulu çalgıya mı koyacaksın" (Kaygılı: 80); "Hani şu, şinci konaklamışlardır Bakırküğsü taraflarında…Bakırgöğsü değil, tavukgöğsü taraflarında" (Kaygılı: 88); "… dün akşam İnce Mehmet'le ve onun çiftenağracısı meşhur Kahramanla birlikte birkaç marşi polka, vals, kadril, mazurka çaldık.." (Kaygılı: 127); "… birinin de elinde bir klarnet vardı" (Kaygılı: 152); "İsterdim ki bu avşam olur ise misaadeniz, getireyim bizim koca oğlanı, o da eğlendirsin birazcık sizi"

(Kaygılı: 180); "A be Allah'ım!.. Duyarsın ahım! Çoktur günahım!.. Açtım elimi, kırdım belimi! Tuttum dilimi!" (Kaygılı: 197).

2.1.5. Eğitim: Çingeneler, müzik eğitimi almadıkları gibi genel olarak da eğitim almamaktadır. Cehalet, Çingenelerin sosyal uyumu bakımından önemli bir engeldir: "Sen işi iyice azıttın kızım, demişti. Ben şimdiye kadar liseyi okumuş bir Çingene kızı görmemiştim" (Tuğcu: 69); "…Besbelli eğitim ve medeniyetten mahrum oldukları için olmalıdır" (Ahmet Mithat Efendi: 28); "Kıpti denilen kavmim dahi insan evladı olduğu halde öyle sefil ve hakir olmasının sebebinin cehaletleri ve eğitimsizlikleri olduğuna kızın dikkatini çekiyordu" (Ahmet Mithat Efendi: 55).

2.1.6. Din: Çingeneler, yaşadıkları toplumun kültürüne ve dinî yapısına uyum sağlamaktadır. Ancak toplumun genelinde dindar olmadıklarına ve dinî vecibeleri yerine getir(e)mediklerine dair bir algı vardır: "Sevmeyi yalnız bizler biliriz… Bizler: Batı rüzgarı kadar serbest dolaşan ve kendimizden başka Allah tanımayan biz Çingeneler." (S. Ali); "Çingene rengi yüzüne bakanlar tereddüde düşerlerdi. Ama onun dili tam bir vatandaş ve i*nançlı insan* dili idi" (Tuğcu: 17); "Yönetici: Camiye de gidiyorsun Şükrü Efendi, dedi" (Tuğcu: 51); "Biz de Allah'ı tanırız, gönülden ona bağlıyız" (Tuğcu: 69); "Canım Çingeneler Müslüman değil midirler? Siz Müslüman'ız demiyor musunuz?" (Ahmet Mithat Efendi: 25); "Halbuki Çingeneler İslamiyet davasındadırlar… İmamları vardır. Camiye giderler. Namaza kılıp oruç tutarlar. Aralarında haccetmiş adamlar bile vardır diyorlar" (Ahmet Mithat Efendi: 30); "Çingenelerin Müslüman olmadıklarından başka, kitabı inmiş semavi bir din sahibi de olmadıklarını iddia eyliyor ise de…" (Ahmet Mithat Efendi: 83); "İlle velakin onlar Hıristiyan'dır biz elhamdülillah Müslüman'ız" (Kaygılı: 29); "Temin söylemedik mi, benim bilmediğim bu dünya yüzünde beş vakit namaz?..Onu ne için bilmezsin? Onu da bilirdim eskiden memlekette iken amam sonradan unuttum!.." (Kaygılı: 30); "Mevla'm kabul eylesin; şinci de kıldım namazımı, ettim duamı; hem duamın arasında zatınız için de yalvardım Odel'e…Nasıl dedi bey; beğendiniz mi Çingene'nin namaz kılmasını? Galiba bize numara yapmak için kıldı o namazı!" (Kaygılı: 171).

2.1.7. Ticaret: Çingeneler, müzik, eğlence ve hayvancılıktan geçimlerini sağlarken özellikle çocuk yaştakiler ısrarla para istemekten çekinmezler: "Kadın akıllıydı, becerikliydi ama zamanında kolunda büyük bir sepetle İstanbul'u karış karış dolaşmış, ç*içek satm*ıştı" (Tuğcu: 14); "Bir at, bir araba, bir de peşimizi bırakmayan yaşlı bir ayı. Ben u hayvanı hiçbir zaman canını acıtarak oynatmadım" (Tuğcu: 56); "He veresin ağabeyciğim beş paracık bana!" (Kaygılı: 17); "Ha tutun birer niyet de açayım size birer maydanozlu fal! Biz maydanozlu istemeyiz! Ebegömeçli açayım!" (Kaygılı: 18); "Ha buyurasın

bana bir metelikçik, Odel sana bereket versin!" (Kaygılı: 21); "Vidos taraflarında ayıcılar, maymuncular, şebekçiler, iskemle kuklacıları varmış ki, bunlar hem oynatır, hem çalar, hem söylerlermiş" (Kaygılı: 42).

2.1.8. Cinsiyet ayrımcılığı: Çinegenelerde de erkek kadına baskı yapar ve fiziksel şiddet uygulamaktan çekinmez: "Sen sus be! Biz erkekçesine konuşacağız" (Ahmet Mithat Efendi: 37).

SONUÇ

Etnik mizahı; etnik gruplara yönelik saldırgan ve aşağılayıcı bir biçim olarak değerlendirmek doğru değildir. Etnik mizah aracılığı ile sözkonusu edilen gruplar değişse de içerik aynı kalabilmektedir. Bu durum da bize, soyut bir "öteki" ve "paradoks" yaratıldığı sonucuna götürmektedir. Örneğin, Karadeniz fıkralarındaki Temel ve Dursun tiplemeleri bize görünüşte "saf" olarak sunulan Karadeniz bölgesi insanının aslında "uyanık" olarak değerlendirilmesi gerektiği çıkarımını verir. Bu çerçevede, aslen kuzey Hindistan kökenli olup günümüzde ağırlıklı olarak Avrupa'da ve Türkiye'de yaşamlarını sürdüren göçebe bir halk konumundaki Çingeneler, "göçmen psikolojisi ve uyum, azınlık psikolojisi ve etnik kaçış, sosyal algı, müzik ve eğlence, eğitim, din, ticaret, cinsiyet ayrımcılığı vb." etnik mizahı oluşturan temel etkenler dikkate alınarak değerlendirildiğinde, kendileri ile ilgili oluşturulan olumsuz mizah algısına rağmen özellikle ülkemizde içinde bulundukları toplumun sosyal barışına katkı sağlayıcı tutum ve davranışlar içinde oldukları, toplumun genelinin de onların sosyal rollerini benimsedikleri söylenebilir.

Kaynaklar

APAYDIN, Mustafa (2006), *Osman Cemal Kaygılı'nın Hikâyeciliği,* Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul.

ARCHAKİS, Argiris; Villi TSAKONA (2005), "Analyzing Conversational Data in GTVH Terms: A New Approach to the Issue of Identity Construction via Humor", Humor, *International Journal of Humor Research,* 18-1.

DAVİES, Christie (1998), *Introduction: Jokes and their Relation to Society,* Mouton de Gruyter, Berlin, New York.

AHMET MİTHAT EFENDİ (2012), *Çingene,* Sel Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul.

KAYGILI, Osman Cemal (2011), *Çingeneler,* Destek Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul.

MACHOVEC, Frank J. (1988), *Humor: Theory-History-Applications,* Charles C Thomas Publisher.

ÖZCAN, Ömer (2002), *Başlangıcından Günümüze Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah (Yergi ve Gülmece),* İnkılâp Yayınları, İstanbul.

PRESTON, Cathy L. (1997), "Joke", *Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art,* Volume II I-Z, haz.: Thomas A. Green, Kaliforniya.

TRİEZENBERG, Katrina (2004), "Humor Enhancers in the Study of Humorous Literature", Humor, *International Journal of Humor Research,* 17-4.

TUĞCU, Kemalettin (2015), *Çingene Kızı,* Erdem Çocuk Sedir Yay., 11. Baskı, İstanbul.

UÇAR, Aslı (2005), "İngiliz Fransız Alman Sözel Anlatı Kalıbındaki Fıkralar ve Etnik Mizah", *Millî Folklor.*

USTA, Çiğdem (2005), *Mizah Dillinin Gizemi,* Akçağ Yayınları, Ankara.

YILMAZ, Engin (2010), *Uygulamalı Metin Bilgisi,* Pegem Akademi Yayınları, Ankara.

KARA MİZAHIN AĞITLARA YANSIYAN YÜZÜ
(BLACK HUMOR'S FACE WHICH IS REFLECTED TO LAMENTS)

Esma ŞİMŞEK[*]

Giriş

Mizah, yalın bir gülümsemenin ötesinde düşünme, eleştirme ve sorgulamayı içerir. Çünkü mizah yaratılırken toplumda hoşa gitmeyen, yanlış/kusurlu olan ve insanları rahatsız eden bir takım davranışlar hicvedilir. Bu bağlamda mizah ve mizahın bir uzantısı olan fıkra, "güler yüzle tokat atmak" gibidir. Kara mizah ise üzücü bir olayı, bir acıyı, sıkıntıyı mizahi bir üslupla anlatmadır. Yani gülerken ağlamak ya da ağlanacak hâlimize gülüp gözyaşlarımızı içimize akıtmaktır.

Mizahi unsurlara, şiirden hikâyeye, bilmeceden seyirlik oyunlara kadar birçok edebî metin ve sanat eserinde rastlamak mümkündür. Biz burada içinde ağıt bulunan fıkralarla mizahi konuların işlendiği ağıtları birlikte ele alarak, bu türlerde mizahın nasıl ve hangi amaçlarla kullanıldığını değerlendirmeye çalışacağız. İlk bakışta, birbirinin zıttı gibi görünen fıkra ile ağıt arasında herhangi bir bağ yok gibi düşünülse de aslında ikisi de aynı noktada kesişmektedir. Mizahta olduğu gibi fıkraların ortaya çıkışında da sosyal bir hiciv, eleştiri ya da alay vardır. Toplumda yaşanan birtakım acılar, tenkit edilen bazı olaylar ve davranışlar fıkralarla ifade edilirken bazılarında acı bir gülümsemeyle kara mizaha da gönderme yapılır. Güldürürken düşündüren fıkralar için "güldüşün" teriminin kullanılması da bundandır. Ağıtlar ise insanoğlunu derinden etkileyen üzücü bir olay veya durumun özel bir ezgi eşliğinde manzum olarak söylenmesidir. Başta ölüm olmak üzere çeşitli felaketler, hastalıklar, kazalar ve ayrılıkların yanı sıra kaybedilen bir eşya, ölen bir hayvan ya da istenmeyen bir olay için de ağıt yakılabilir. Bir anlamda, yüreklerde hissedilen üzüntünün mısralarla dışa vurumu olan ağıtlarda bazen sadece söyleyenlerin hissettikleri acılar dile getirilirken bazen de hissedilen acı, mizah ile birleştirilerek çeşitli

[*] Prof. Dr. / Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / esmsimsek@gmail.com

olay ve kişiler tenkit edilir. İşte, sosyal eleştirinin etkin olduğu bu tür ağıtlarda, üzüntüden çok hiciv, alay, eleştiri ve mizah ön plandadır. Dikkat edilirse bu özellikler aynı zamanda mizah ve fıkraların da temelini oluşturmaktadır.

Konuyla ilgili metinleri araştırdığımızda, içerisinde ağıt yakma geleneğine göndermelerin yapıldığı çok sayıda fıkra ile mizah ve hicvin iç içe girdiği ağıt örneklerine rastladık. Bu örneklere bağlı olarak, "kara mizah - ağıt" ilişkisini iki ana başlık altında değerlendirmeyi uygun gördük:

1. Fıkralarda Yer Alan Ağıt Örnekleri: İnsanları bir taraftan güldürürken diğer taraftan düşündürme özelliğine sahip olan bazı fıkra metinleri içerisinde ağıt örneklerine rastlamak mümkündür. Bu tür örneklerle, toplumda hoşa gitmeyen tavır ve davranışlar mizahi bir çerçeve içerisinde tenkit edilmekte ve her birinde farklı bir konu eleştirilmektedir. Bu konuları şu şekilde sıralayabiliriz:

1.1. Sevilmeyen Akrabaların Ölümü: Toplumda, birbirini seven gelin-kaynana örneklerine rastlansa da genel anlamda bunların birbirlerini sevmedikleri bilinen bir gerçektir. Bu duruma başta mâni ve türkülerimiz olmak üzere çeşitli türlerde sıkça rastlanmaktadır. Fıkralarımız arasında da bu tatlı çekişmeler mizahi bir üslup ile anlatılır. Hiç şüphesiz, bir insan sevmediği birisinin ölümüne fazla üzülmez ama sevincini de açık bir şekilde göstermez. Bir taraftan ağlıyormuş gibi rol yaparken diğer taraftan geleneklere uymak adına ağıtını da yakar. Ancak yakılan ağıtın sözlerine dikkat edildiğinde, bu ölümün üzüntüden çok sevinç yarattığı fark edilir. Örneğin Mersin'de anlatılan "Kaynana" adlı fıkrada üç gelinin, kaynanalarının ölümü üzerine söyledikleri ağıt şu şekildedir: *Üç gelini olan bir kaynana, vakti gelince ölür. Kaynananın arkasından ağıtçılar ağıt yakarlarken, gelinler dayanamaz ve onlar da sırasıyla ağıta devam ederler. Önce birinci gelin söz alır:*

"*Uzak götürüüüüüüün, oyyyyyyy oyyyyyyy, uzak götürün ooooooy!"*

Diğer gelin devam eder:

"*Derin koyuuuuuun oyyyyyyy oyyyyyyy, derin koyun ooooooy!"*

Üçüncü gelin de:

"*Çıkar da geliiiiiiiir oyyyyyyy oyyyyyyyy, çıkar da gelir ooooooy!" der* (Artun 2013: 185-186).

Dikkat edilirse bu fıkrada, çok istemelerine rağmen kaynanalarının ölümüne sevinemeyen üç gelin vardır. Üçü de içlerinde aynı korkuyu yaşamaktadırlar. Kaynana ölmüştür ama Allah muhafaza ya mezarından çıkıp geliverirse! Onun için ilk iki gelinin sözleri üçüncünün sözüne hazırlıktır: Kaynanayı

defnedenlere; uzaklara götürmeleri ve mezarını derin eşmeleri hatırlatılır. Sebebi ise yeniden dirilip gelme korkusudur!

Aynı fıkra karı-koca arasında da, bazen kocası ölen kadının ağzından bazen de karısı ölen kocanın ağzından söylenir. Örneğin, Erzurum'da anlatılan; "O Gözler Ondadır" adlı fıkrada, *cimri bir adamın iki hanımı vardır ve kumalar birbirlerini çok sevmektedirler. Ancak ikisinin ortak bir derdi vardır. O da kocalarının cimriliğidir. Adam bir gün büyük karısına:*

"Gari, ben ölsem ağlar mısan?" diye sorar.

Büyük karısı:

"Heç ağlamaz mıyam herif" der.

Adam, ikinci karısına da aynı soruyu sorar ve aynı cevabı alır. Bunun üzerine adam, bir gün ölü numarası yapar. Hanımları bunu yere yatırırlar. Sonra aç oldukları için; "Önce terekteki kavurmayı yiyelim sonra ağlayalım." derler.

Terek yüksek olduğu için adamı tereğin önüne çekip üzerine basarak kavurmayı alacakları sırada adam kalkar ve ikisini de bir güzel döver.

Aradan biraz zaman geçince adam gerçekten ölür. Hanımları başında ağlarken:

"Mezarını derin eşin oy oy, derin eşin oy oy…"

"O gözler ondadır gelir oy oy, gelir oy oy…" diyerek ölümünden emin olmak isterler. (Kılıç ve Atnur 2006: 181-182).

Bu fıkrada tenkit edilen konu, kocanın cimriliğidir. Aslında, bir yerde eğer iki hanımı olan bir kocadan bahsediliyorsa ilk akla gelen kumaların kavgalarıdır. Oysa burada iki hanımın gayet iyi anlaştıkları ve ikisinin de aşırı derecede cimri olan kocalarından şikâyetçi olduklarını görmekteyiz. Onun için kumalar, eşlerinin ölümüne üzülmek yerine mutlu olmuşlardır. Üstelik ölüme bağlı ağıt söyleme geleneğini gerçekleştirirken sevinçlerini gizleyerek yeniden dirilip gelmesinden endişe duyduklarını ifade etmişlerdir.

Dörtyol'da anlatılan; "Derinoy" adlı fıkra da yukarıdaki örneklere benzemektedir. Ancak burada ağıtı söyleyen kocadır. *Karısından bıkıp usanan bir adam; "Ölse de kurtulsam" diye dua eder ve gün gelir kadın ölür! Kadını mezara defnederken, ağlama numarası yapan adam yüksek sesle:*

"Derinoy, derinoy" diye sızlanır. Yakın bir arkadaşı adamın ağlayıp ağıt yaktığını zannederek yaklaşıp:

"Ağlayıp sızlama, sana 20 yaşında genç bir kız alırız." der.

Adam sevinir:

"Yahu, o hınzır bir kadın. Çıkıp da gelmesin diye, mezarı derin oysunlar diye ağlıyorum." der! (Aslan 2010: 80).

Bu fıkrada da hemen her ailede görülen karı koca kavgaları dile getirilmiştir. Adam, yeni ve daha genç bir hanım alma hayaliyle ölen eşine üzülmek şöyle dursun sevinçten göbek atacaktır neredeyse. Ağlayıp ağıt yakma bahanesiyle işini sağlama bağlayarak, mezardan çıkıp gelme ihtimaline karşılık, yanındakilere cesedi derine gömmelerini hatırlatır.

Verdiğimiz üç örnekte de ağıtın kim tarafından veya kim için söylendiği değişse de değişmeyen tek şeyin, insanların bazen istemedikleri kişilerin ölümlerine, üzülmek yerine sevindiklerini görmekteyiz. İstenmeyen kişiler ise evliliğe bağlı olarak kabullenmek ve birlikte yaşamak zorunda oldukları kaynana/kaynata, hanım veya kocadır. Bu örneklerle, -tasvip edilen bir durum olmasa da- bazen bir kaynananın bazen de bir eşin, hayatı çekilmez hâle getirebileceği vurgulanmaktadır. Ölenin yakını, ölenden öylesine bıkmıştır ki, gerçekleşmesi mümkün olmayan bir durumdan yani yeniden dirilip gelmesinden bile korkmaktadır.

1.2. Din Değiştirme: Konuyla ilgili tespit edebildiğimiz sadece bir fıkra bulunmaktadır. Fıkrada, Müslüman olan bir Ermeni'nin kısa bir süre sonra ölmesi üzerine annesinin duyduğu endişeyi bir ağıt ile dile getirdiğini görmekteyiz. Fıkra şu şekilde anlatılmaktadır:

"Agop Müslüman olur, fakat üç ay sonra ölür. Annesi başına oturup saçını başını yolarak ağıt yakar:

"İsa'yı küstürdün Agop'um,

Muhammed de seni tanımaz Agop'um,

Ortada kaldın Agop'um…!"[1]

Aslında saçı başı yolup vücuda zarar vererek ağıt yakma, eski Türk inancına ait bir gelenektir. Türklerin, yuğ merasimlerinde cenazeyi bir çadıra koyduktan sonra etrafında saçlarını başlarını yolup yüzlerini yırtarak ağladıkları bilinmektedir. Bu fıkrada, ağıt yakma geleneğinin yanı sıra ağlarken vücuda zarar verme özelliğini de görmekteyiz. Diğer taraftan fıkrada, inancı ne olursa olsun, bir annenin evladı için duyduğu endişe dile getirilmektedir. Annenin dinî konulardaki bilgisizliği, "İsa'yı küstürdün, Muhammed de seni tanımaz, ortada kaldın Agop'um!" sözleriyle kendini gösterir. Hâlbuki dinimize göre, Müslüman olan bir kişi, o saatten sonra artık kabul ettiği dinden sorumludur.

---

[1] Fıkra, 22.03.2014 tarihinde Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Doğan Kaya'dan derlenmiştir.

Burada hicvedilen konu, ilgili kişinin din değiştirdikten hemen sonra ölmesidir. İnsan, ne zaman öleceğini bilemez. Ama konuya İslami açıdan bakıldığında, "Hayırlı işlerde acele ediniz." sözünde olduğu gibi, yapmak istenilen önemli işlerin yarınlara ertelenmemesi gerektiği, son anda yapılan değişikliklerin bazen fayda sağlamayacağı mesajı da düşünülebilir.

1.3. Yabancı Dil Öğrenme Arzusu: Günümüzde yabancı dil öğrenme gereği, hayatın olmazsa olmazları arasına girmiştir. Yabacı dille eğitim yapan okulların yanı sıra, ilköğretimde de yabancı dil derslerinin zorunlu olduğu hepimizin malumudur. Ayrıca çoğu iş yerinde çalışabilmenin birinci şartı, yabancı dil bilmektir. İşte, bu etkileşime bağlı olarak bir fıkramızda, kocası ölen kadın, onun başına oturup ağıt yakarken bu durumu mizahi bir üslupla tenkit etmektedir. Fıkra şu şekilde anlatılmaktadır:

Bir kadının kocası ölür. Kadın başına oturup ağıt yakmaya başlar:

"Benim kocam çok akıllıydı / çok zekiyidi

İngilizce bilirüdi…! / Fransızca bilirüdi…! / Almanca bilirüdi…!, Japonca bilirüdi…!"

Kızı, annesinin söylediklerini duyunca gizlice dürtüp ikaz eder:

"Gız ana nerden çıkardın? Babam, hiç yabancı dil bilmezdi!"

Annesi devam eder:

"Bilmese de gayret eder idi…! / Azimliydiii…! Öğrenirdiiiii…!"

Dikkat edilirse, "*Kel ölünce sırma saçlı, kör ölünce badem gözlü olur*." misali kadın, ölen eşini en güzel cümlelerle övmek ister. Günümüz şartlarında itibar gören meziyetlerin başında yabancı dil bilmenin geldiğini düşündüğü için de eşini bu şekilde metheder. Yani ahlakı, karakteri ve insani davranışları bir tarafa bırakılarak dikkatler adamın yabancı dil bilip bilmeme konusuna çekilmiştir. Bu fıkra ile yabancı dile meylederek kendi kültürüne yabancılaşan kişilere de gönderme yapılmıştır. Ama asıl vurgu son cümlededir: "*Bilmese de gayret eder idi!"* Başarının yolu gayretten ve azmetmekten geçer. Azim, kapasiteden de, güçten de, yetkiden de daha önemlidir. *Divânü Lugât'it-Türk*'te geçen; "*Azm ile sıçkan tahtayı deler."* atasözü bu düşünceyi çok güzel açıklamaktadır. Azim, bütün başarıların anahtarıdır. Yani ölen adamın yabancı dili henüz öğrenememiş olması bir kusur veya zayıflık değildir. Kadına göre, onda o azim olduktan sonra mutlaka öğrenirdi ama ömrü kifayet etmemiştir.

1.4. Dizi Seyretme Bağımlılığı: Bazı insanların dizi merakı hatta bağımlılığı çeşitli şekillerde hicvedilir. Özellikle âşıklarımız, televizyonda belirli diziler başlayınca her şeyden elini eteğini çekip televizyonun karşısına geçen

insanları mizahi bir üslupla eleştirirler. Fıkralarda da aynı konunun hicvedildiğini görmekteyiz.

Burada vereceğimiz örnek aslında yaşanmış bir olaydır. *89-90'lı yıllarda izleyiciyi ekranlara tutsak eden Brezilya dizisi "Mariana"nın oynatıldığı dönemlerde bir adam ölür. Hanımı ağlayarak ağıt yakar:*

"Oyyy Mariana'yı da çoh severdi…! O Keto, o anayı nanca üzi" derdi."[2]

Bu örnek, fıkra olmasa da kara mizahın acı yüzünü açık bir şekilde göstermektedir. Genellikle, cenaze yerlerinde sohbet konusu ölenin yaptıklarıdır, yakılan ağıtlarda da ölenin hayattayken yaptığı güzel şeylerden söz edilir. Burada, ölenin arkasından seyrettiği dizinin ve o dizi ile ilgili yorumunun ağıda konu olması, toplumumuzun düştüğü acı gerçeği gözler önüne sermektedir. Bugün televizyon seyretme ve dizi bağımlılığı, her odaya bir televizyonun girmesine, aile fertleri arasında ilişkilerin zayıflamasına ve sohbetlerin azalmasına sebep olmuştur.

1.5. Hayali Olaylar: Yakılan ağıtlar, genellikle yaşanmış bir olay üzerinedir. Çünkü hiçbir insan, "annem ölse de, babam ölse de" ya da "sevdiğim bir insan ölse de" diye hayal kurarak ağıt yakmaz. Ağıtta acıyı yürekten hissedip sonrada bu duyguları mısralara dökme vardır. Ama az da olsa hayali bir olay üzerine söylenen örnekleri de görülür. Bu durum özellikle fıkralarda dikkati çeker. Karatepeli fıkraları arasında yer alan ancak fıkradan çok mizahi masal özelliği taşıyan "Doğmamış Çocuğun Ölüsüne Ağıt" adlı anlatıda, hayali bir olay üzerine anne, nine ve dedenin karşılıklı ağıt söyledikleri görülmektedir. Anlatının konusu kısaca şu şekildedir: *Bir Karatepeli aile yaylaya göç eder. İlk günün akşamı anne, suya gidip bir türle dönmeyen kızlarının ardından gidince kızının iki gözü iki çeşme ağladığını görür. Annesi niçin ağladığını sorunca, kız; "Anaaa ana! Sabattan ben evlensem, bir çocuğum olsa, şu ağaca çıkacak kadar büyüse. O daldaki kuş yuvalarının içindeki yumurtaları, yavruları merak etse. Çıkıp bakmak istese. O dallara kadar çıksa, sonra da düşüp ölse. Ben anasıyım, nasıl ağlamayayım hatın anam!" deyince, anası da başlar ağlamaya; "Ben de ebesi olurum ağlamam mı?" der. Sonra da karşılıklı ağıt yakarlar. Kız:*

Gızın bir gişiye varsa
Ondan bir çocuğu olsa
Şu ağaçtan düşüp ölse
Ebesisin ağlaman mı?

---

[2] Bu olaya, Fırat Üniversitesi Yabacı Diller Yüksekokulu İngilizce okutmanı Öznur Yıldırım, bir taziye yerinde tanık olmuştur.

Ebesi de kızından geri kalmaz, o da kızının söylediği ağıtı tekrar edip sonunda; "Ebesiyim ağlamam mı" diye cevap verir. Sonra karısıyla kızının gelmediğini gören koca da bunların yanına gelir. Ağladıklarını görünce sebebini sorar. Karısı, kızının kendisine söylediklerini tekrar ederek:

Bizim bir torunumuz olsa
Punarın başına gelse
Şu çınardan düşüp ölse
Dedesisin ağlaman mı?

Adam da bunlarla aynı kafadandır. O da ağıt söyleyerek, "Dedesiyim ağlamam mı" diye cevap verir. Sonra üçü birlikte ağlayarak çadıra gelirler. Adam hanımına dönüp:

"Torunum düşüp ölmesin
İçimize dert olmasın
Bu yurt bize yurt olmasın
Yık çadırı göçek gidek" der.

Bunlar sabahı da beklemeden tekrar köylerine dönerler (Keçebaş 2007: 24-25).

Bu anlatıdan çıkarılacak en güzel mesaj, bazı insanların gördükleriyle değil kafalarında kurdukları yanlış düşüncelerle, varsayımlarla hareket etmeleridir. Hayaller, pozitif olduğu sürece başarının temelini oluşturur. Ama olumsuz hayaller, bu örnekte de olduğu gibi insanın hayatını karartmaktan başka bir işe yaramaz.

2. Ağıtlarda Yer Alan Mizahi Unsurlar: Ağıtlar, başta ölüm olmak üzere insanı üzen her çeşit olay için söylenebilir. Genel anlamda, ağıtlarda acı, hüzün ve gözyaşı vardır. Adı üzerinde, "ağıt" ağlamak eyleminden türetilen bir terimdir. Ancak ağıtlar incelendiğinde bazılarının ağıt türü ile tezat teşkil ettiği ve ağlatmaktan çok güldürmek için söylendiği görülür. Özellikle bir hayvanın veya eşyanın kaybı/ölümü ya da sevilmeyen bir insanın ölümü, geleceğe dair hayalleri altüst eden bir olay, salgın hastalık, para etmeyen ürün, eve getirilen kuma vb. olaylar üzerine ağıtlar yakılarak olay mizahi bir şekilde hicvedilir. Bu bağlamda, mizahi olayların, yakılan ağıtlarla dile getirilerek trajikomik bir durumun yaratıldığı görülür. Bunları şu başlıklar altında değerlendirebiliriz:

2.1. Ölenin Arkasından Sevinme: Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi bazı insanların ölümü üzerine yakılan ağıtların üzüntüden çok sevinç yarattığı, diğer bir ifadeyle ölenin arkasından sevinildiği görülür. Bu durum pek tasvip edilmese de acı gerçeği de ortaya çıkarır. Bazı insanlar, hayattayken etrafındaki kişilere öylesine zulmetmiş, onları öylesine üzmüştür ki ölümü diğerlerinin kurtuluşuna vesile olmuştur. Ayrıca ömür boyu dert ve sıkıntılarla

boğuşan insanlar için de ölüm bir kurtuluştur. Bu konuda söylenen ağıtlardan bir kısmı şunlardır:

2.1.1. Çerkez Bey'ine Ağıt: Konuyla ilgili ilk örneğimiz, özellikle Çukurova yöresinde çok yaygın olan ve "Ağıt Fıkrası" (Elçin 1990: 19) adıyla da bilinen "Çerkez Bey'ine Ağıt"tır. Bilindiği gibi Avşarlar, masal anlatmada ve ağıt söylemede oldukça mahirdirler. Hemen her Avşar kadını, mutlaka ağıt söylemeyi de, masal anlatmayı da çok iyi bilir. Konuyla ilgili ağıtta da Avşarların bu özelliğine dikkat çekilir. Anlatıldığına göre, çevresinde pek sevilmeyen bir Çerkez Bey'i ölür. Türk geleneğine göre ölenin başında ağıt söylemek âdettir. Fakat ağıt söylemek bir yetenek işidir ve Çerkezlerin arasında ağıt söyleyebilecek hiç kimse yoktur! Bunun üzerine kendilerine yakın olan Avşar köyünden bir kadın getirtirler. Avşarlarla Çerkezlerin de birbirlerini pek sevmedikleri bilinmektedir. Kadının içinden bir türlü ağıt söylemek gelmez. Uygun bir dil ile "*Ağıt yakmak için acıyı içinden hissedeceksin, sizin beyiniz benim içimi yakmıyor!*" dese de etrafındakiler, ısrarla söylemesini isterler. Bunun üzerine Avşar kadın:

"Ne deyim de ne söyleyim
Ölü bizim olmayışın
Çerkez'de Bey mi tükenir
Kırkı birden ölmeyişin"

Etrafındakiler şaşkın bakışlarla kadını izlerken içlerinden birisi pişkinliğe vurup; "Devam et nenem" der. Avşar kadın devam eder:

"Atının da alnı sakar
Çizmesine kırbaç sokar
Şurda bir Çerkez Bey'i ölmüş
Eti vırıl vırıl kokar

Teneşiri tahtı idi
Ölünecek vaktı idi
Ne deyim de ne ağlayım
Ciğerimi yaktı idi

Ayucuna[3] oturducaam
Baş ucuna ötürdücam[4]
Bura seni kabul etmez
Bozkeli'ye yatırdıcam"[5]

---

3 Ayak ucuna oturduğum.

4 Büyük abdestimi bozduğum.

5 Konuyla ilgili başka bir rivayette ise atı kaybolan kadın Çerkez Bey'inden yardım ister.

Bu sözler üzerine kadını cenaze yerinden uzaklaştırırlar." (Kocaman 2014: 100-101).

Aslında hiçbir şekilde ölenin arkasından bu şekilde bir ağıt yakılmaz. Üstelik henüz cenazenin yeni defnedildiği, cenazeye gelenlerin orada olduğu bir anda, insanların duyacağı şekilde böyle sözler söylenmez. Ama ölenin yakınlarının, illa ağıt söylenmeli düşüncesiyle baskı yapmaları kadını çaresiz bırakır. Ağıt söyleyen kadın, bu sözleriyle:

a) Zorla güzelliğin olmayacağını, insanın acıyı yüreğinden hissetmediği sürece ağıt yakamayacağını, diğer bir ifadeyle insanın ancak sevdiği kişilere ağıt yakabileceğini,

b) Her insanın, yaptığı iyilik veya kötülüklerle anılacağını, inancımız gereği ölenin arkasından kötü söz söylemenin uygun görülmemesine rağmen, bazen bunun aksinin de yapılabileceğini anlatmaya çalışır.

Diğer taraftan, cenazede ağıt söylemenin önemli bir gelenek olduğu, zorla da olsa birilerinin ağıt yakması gerektiği düşüncesi de vurgulanmaktadır. Bu gelenek, insanların günlük hayatına öylesine girmiştir ki aşağıda vereceğimiz örnek, bu durumu çok güzel bir şekilde anlatmaktadır: "*Okunan saladan, komşusunun öldüğünü anlayan bir kadın cenaze evine gitmeye hazırlanır. Anasının cenaze evine gitmesini istemeyen küçük kızı Hatice, bu işe engel de olamayacağını bildiği için; 'Ana, oralarda oyalanma. Hıstana*[6] *düşeni ağlayıver de çabuk gel!' diyerek onu uyarır."* (İşlek ve Tolu 2016: dış kapak). Burada, ağıt yakma olmasa da, insanların illa ki, ölenlerin cenazesine katılması ve üzülse de üzülmese de orada ağlayarak ölenin yakınlarının acısını paylaşması gerektiği anlatılmaktadır.

2.1.2. Musa Kâzım'ın Ağıtı: Konuyla ilgili ikinci örneğimiz "Musa Kâzım'ın Ağıtı"dır[7]. Musa Kâzım, harmanda çalışırken bayılır. Yakınları öldüğünü zannedip başına toplanınca, kendisi için ne söyleyeceklerini merak ederek ölü numarası yapar. Musa Kâzım'ın oğlu, kızı, gelini, damadı, hanımları hepsi başındadır. Hastaneye götürmeyi planladıkları Musa Kâzım için önce sırayla ağıt söylemeye başlarlar. İlk olarak kızı söz alır:

Ama Bey, sürekli kadını oyalayarak ona yardımcı olmaz. Bir süre sonra Çerkez Bey'i ölünce koşarak gider ve; "Ağıt yakmadan gömülür mü?" diyerek şunları söyler: "Allah yeni bir iş tutmuş / Uyanmaz uykuya yatmış / Kınaman beni Çerkezler / Nice Türk beygiri satmış, Verin bana papağını / Yamçi, kamçi sizin olsun / Böyle Çerkez mi tükenir / Üç-beş yüzü birden ölsün (Kocaman 2014: 102-103).

6 Payına

7 Bu türküyü, 02 Mayıs 2013 tarihinde, Fırat Üniversitesi Öğrenci Konseyi tarafından düzenlenen; " 2. Âşıklar Şöleni"nde, Âşık Abdullah Gizlice (Âşikâr) söylemiştir. Türkü, Kul Nuri'ye aittir.

Gözyaşım düştü harmana
Garıştı sapa samana
Götürmeyin Erzincan'a
Orda babam ölür ooooy!

Sonra gelin söyler:

Harmanın etrafı diken
Çok zalım idi sağ iken
Onda o gözler var iken
Ölmez, geri gelir oooooy!

Oğlu başlar ağıt yakmaya:

Ecel er aldı babamı
Gocasız goydu anamı
Bağ mı, bahça mı, tarla mı
Acep hangısı bana galır oooooy!

Musa Kâzım'ın, biri "Portlak Gözlü", diğeri "Gompir Ağızlı (patates/kartol ağızlı)" lakabıyla bilinen iki hanımı vardır. Önce Gompir (patates) Ağızlı söyler:

Portlak Gözlüyü gayırırsa
Evimiz boğulur yasa
Ölmez burdan dirilirse (Bu işden de sıyırırsa)
Geder üçüncüyü alır oooooy!

"Doğru dedi" diyor "Gompir Ağızlı", bu sefer de o söylüyor:

Var mı benim gibi nazlı
Sesim var bülbül avazlı
Hey bire Gompir (kartol) Ağazlı
Demek benden eyisini bulur oooooy!

Bu arada köyün âşığı ile komşular da gelir! Âşık bakar ki herkes ağıt yakıyor, bir de kendisi söyler:

Komşular utanın, ardır
Adam ölmüş, işi zordur
Herkesin bir bildiği vardır
Allah eyisini bilir oooooy!

Herkes söyleyeceğini bitirince Musa Kâzım yattığı yerden kalkıp, o da bir dörtlük söyler:

Kimi oğlum, kimi gızım
Avratlarım, iki gözüm
Bak hortladı Musa Kâzım
Dirgenin sapı size galır oooooy!

Aslında âşık tarafından hayalî bir olaya bağlı olarak söylenen bu ağıt, toplumumuzdaki önemli bir gerçeği dışa yansıtmaktadır. O da birçok insanın, yakınlarının ölümü üzerine ağlarken, öncelikle kendi menfaatlerini düşünmesidir. Ölen adamın yakınlarından; hanımları, oğlu ve gelini olaya kendi taraflarından bakarak sevinirler. Gelin, öldüğüne inanamayıp tekrar dirilmesinden korkarken, hanımlar, eğer dirilirse üçüncü hanımı alacağından endişe duyarlar. Oğlu ise kendisine kalacak mirası hesaplar. En acı gerçek ise ölenin etrafı kalabalıktır, herkes ağıt yakmaktadır ama yürekten üzülen tek bir kişi vardır, o da kızıdır. Herkes kendi menfaatini düşünürken kız, babasının durumu ile ilgili üzüntüsünü dile getirerek onu iyileştirmenin yollarını aramaktadır.

2.1.3. Bekir Emminin Ağıtı: Çukurova yöresinde söylenen bir ağıtta, "Bekir Emmi" sembolize edilerek, insanlarda görülen çarpıklıklar hicvedilmiştir. Şiir incelendiğinde, "Bekir Emmi"nin fiziki özellikleriyle yaptıklarının birbirine uymadığı görülür:

Yörü Bekir emmi, yörü
Boz çapıdı yerde sürü
Döşü ileri de gıçı (götü) geri
Dik yürürdü Bekir emmi

Yattığı yerden yayılırdı
Kaburgası sayılırdı
Altı aylık masum yıkardı
Pehlivandı Bekir emmi
…… (Erkoçak (ty.): 235-237)

Dikkat edilirse buraya sadece iki dörtlüğünü aldığımız ağıtın mısraları zıtlıklar üzerine kurulmuştur. "*Döşü ileri de gıçı (götü) geri / Dik yürürdü Bekir emmi*", "*Altı aylık masum yıkardı / Pehlivandı Bekir emmi*", "*Bir pançacık bider eker / Çiftçiyidi Bekir Emmi"*, vs. Üzerinde durduğumuz ağıtta sadece fiziki yapıdaki zıtlıklardan söz edilirken, bugün birçok insanın davranışında, söyledikleri ile icraatlarının birbirini tutmadığı bilinen bir gerçektir.

2.1.4. Abdullah'ın Ölümü: Âşık Reyhani'nin söylediği, "Kurtuldun" adlı iki şiirde de ağıt özelliği görülmemekle birlikte trajikomik bir durum anlatılmakta ve ölenin arkasından söylenmektedir. Şiirde, Abdullah adında bir şahsın çektiği sıkıntılar, mizahi bir üslupla anlatılarak ölümün onun için bir kurtuluş olduğu ifade edilmektedir:

Gömleğin yok, Haziran'da üşürdün
Arkan ile kuru geven taşırdın
Her battıkça acı acı kaşırdın
Ne ey oldu kardeş öldün kurtuldun

Üç yüz altmış beş gün oruç tutardın
Senede bir defa iftar ederdin
Et görseydin çiğnemeden yutardın
Ne ey oldu kardeş öldün kurtuldun

Reyhani'yim, ıskatına oturduk
Yarı buçuk bir salavat getirdik,
Şeker çuvalına sardık götürdük
Ne ey oldu kardeş öldün kurtuldun (Düzgün 1997: 204)

Bu şiir de, "Bekir Emmi" örneğinde olduğu gibi zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Karşımızda, cebinde kefen alacak parası olmadığı için şeker torbasına sarılan, mahrumiyetten en sıcak aylardan biri olan Haziran'da dahi üşüyen, yokluktan yemek bulamayıp her gün oruç tutan ama iftar yapamayan bir kişi tiplemesi vardır! Abdullah adlı şahıs, yokluk içerisinde yaşamış, sıkıntılı bir ömür sürmüş ve gün gelmiş ecel onun da kapısını çalmıştır. Ölüm, onun için bir kurtuluş olsa da, çoğu insanın istemediği bir durumdur. Burada; "Ne ey oldu…" ifadesiyle Bekir Emmi'nin ölümüne sevinme vardır ki bu durum ölümle sevincin bir arada yaşandığı acı bir gülümsemeyi de beraberinde getirerek kara mizahı yaratır.

2.2. Dünürlerin Atışması: Andırın'ın Kumarlı köyünden Türkmenoğulları ailesi, Kayıkçı köyünden Âşık Süleyman'ın kızlarından birini gelin alır. Damat tarafından bir kadın, gelini görmeye gittiğinde bunu beğenmeyerek şöyle der:

Gapısında gayık bağlı,
Döğme pilavı yağlı,
Gelin iyi güzel amma,
Ana tarafı dağlı[8].

Gelinin anası söylenenleri duyunca çok kızar ve bu kızgınlığını bir ağıtla dile getirir:

Gırıcıdır sözleri
Şımarık olur gızları,
Cıngıloğlu'na dağlı demiş,
Gumarlı'nın hırsızları.

[8] Görgüsüz, medeniyetten uzak, kaba.

Cahan'dan su içenner,
Yaylada kenger biçenner
Elli eşşeenen yaylaya göçenner,
Cıngıloğlu'na dağlı demiş,

Olurudu arıları,
Mal güderdi garıları,
Abuzeroğlu'na dağlı demiş,
Gallinçi'nin delileri. (Temiz 2005: 614)

Bu ağıtta iki ailenin karşılaştırılması vardır. Dağlı olan taraf ile hırsız/yoklu/deli olan taraf karşılaştırılarak tatlı bir çekişme yaratılmıştır. Dünürlerin, birbirlerini beğenmeyip kusurlarını mizahi bir üslupla ifade etmeleri toplumlarda görülen bir acı gerçeği de hatırlatır. O da birçok evlilikten sonra dünürler arasındaki rekabetin aile huzurunu etkilemesi ve olumsuz sonuçların ortaya çıkmasına sebep olmasıdır.

2.3. Evde Kalmış Kızın Ağıtı: Konuyla ilgile vereceğimiz örnek ağıtta, evlenme çağı geldiğinde taliplilerini beğenmeyip "Belki daha iyisi gelir." düşüncesiyle her geleni reddederek evde kalan bir kızın duyguları anlatılmaktadır:

Bahçeciler bahçesini yetirir
Kavalcılar kölgesinde oturur
Çağdaşlarım oğlan uşak yetirir
Amanın emmiler alan olmadı
Şu suna boyumu saran olmadı

Ortadan kalkıp da uca yatmadım
Haceneler öğretti sözün dutmadım
Bir kel oğlanınan da kaçıp gitmedim
Amanın emmiler alan olmadı
Şu suna boyumu saran olmadı

……..
Bir oğlum olsa da versem hocaya
Okuyu okuyu çıksa yüceye
Razı oldum bir doksanlık kocaya
Amanın emmiler alan olmadı
Şu suna boyumu saran olmadı
…… (Hicret 2010: 24-25)

İlk bakışta, bir kızın üzüntülerinin dile getirildiği bir ağıt gibi düşünülen şiirin içerisinde yer alan; "*Bir kel oğlanınan da kaçıp gitmedim*", "*Razı oldum bir doksanlık kocaya"* şeklindeki mısralar, olayı mizahi bir renge büründürmüştür. Vaktinde evlenmeyen kızların, belli bir zamandan sonra hiçbir özelliğini beğenmediği birini daha bulamadığı, yine acı bir gülümsemeyle anlatılır.

2.4. Hayvanlar İçin Yakılan Ağıtlar: Yakılan ağıtlardan bir kısmı, ölen veya kaybolan hayvanlar üzerinedir. Bu ağıtlar incelendiğinde, bazılarının gerçekten ölen/kaybolan hayvana duyulan üzüntüden dolayı söylendiği görülmektedir. Bazıları ise tamamıyla mizahi amaçla söylenmiş olup ölen hayvan kişileştirilerek farklı bir role büründürülür. Bu tarzda, başta fare olmak üzere, eşek, horoz, tavuk, tilki vb. birçok hayvana ağıt yakıldığını görmekteyiz.

2.4.1. Fareye Ağıt: Çukurova bölgesinde yaygın olarak söylenen bir ağıt, ölen bir fareyi konu almaktadır. Yün eğiren kızlar, çocukların öldürdüğü fareyi görünce, eğlenmek amacıyla olayı dramatize ederler. Fareyi bir insan gibi düşünüp kızlardan bir hanımı, biri de baldızı yerine geçip mizahi bir üslupla ağıt yakarlar. Önce baldız söyler:

Bire enişte, bire enişte
Bize uğra her dönüşte
Böyle yiğit iflah olmaz
Saydım yedi yara başta

Hanımı:

Yüce dağ başında görünürüm
Yılan kavine bürünürüm
Söylemeye erinirim
Dilli dibek ettin beni (Şimşek 1993: 43)

Bu ağıtta, sevilmeyen bir hayvan olan fare ile alay söz konusudur. Eve giren bir farenin açtığı zarar, bazen azımsanmayacak kadar büyüktür. Ama ölmüş olan bir farenin artık yapabileceği hiçbir şey yoktur. Kızlar, farenin ölüsünü görünce, sevinçlerini fareye yaktıkları ağıt ile gösterirler.

Bir başka ağıtta ise fareye (cardına), işlediği suçların hesabı sorulur:

……
Arap atlar bineğinde
Tor şahanlar düneğinde
Neçe cehizimi kesdin
Develoğlu gonağında

Kokular mı aldı burnun
Yoksa aç mıyıdı garnın
Evli miydin bekâr mıydın
Cardın, bura mıydı yurdun
…….. (Gizlice 2012: 536)

Bunların dışında fare üzerine söylenmiş başka şiirler de vardır. Fareye bu kadar çok ağıt ve şiirlerin söylenmesinin sebebi, öyle zannediyoruz ki farenin fiziki yapısı ile açtığı zarar arasındaki zıtlıklardandır.

2.4.2. Eşeğe Ağıt: Çöpoğlan adlı bir âşık, atışma şeklinde eşeğin ölümüne ağıt yakar. Çöpoğlan, ağıtın tamamı kendisine ait olduğu halde, dörtlüklerden her birini başka bir şahsın (Elif, Şefre Garı, İrbaham Çavuş, Tat Garı ve kendisinin) ağzından söyleyerek eşek üzerine karşılıklı atışma yapılmış havasını verir:

Aldı Elif:

Ben ağlarım için için
Anam çoktur benim suçum
İsmail gelirse anam
Öldürür eşşean uçun

Aldı Şefre Garı:

Sık dişini, verme canını
Verirsen de dav'ederim ganını
Öldüyüse kötü m'oldu
Kendisi geyer gönünü
……..

Aldı Elif:

Eşşean aldık nalını
Aslı da Elif'in galını (başlığı)
Bıraktırdık ilk gulunu (yavrusunu)
Alamadık bir dölünü

Aldı Tat Garı:

Boğazında çıkmış yara
Ben yüzünde sıra sıra
Ağşam deldik yarasını
İt bokunu vura vura
…….. (Erkoçak 2008: 33)

Eşeğin, bir insan cenazesi gibi düşünülüp yakınlarının başında karşılıklı ağıt yakması olayı mizahi bir renge büründürmüştür. Ancak maddi sıkıntı içerisinde olan bir ailenin, eğer bütün güvencesi bu eşek ise yakılan ağıtın mizahi değil gerçekten üzüntüyü dile getirmek adına söylendiği düşünülebilir.

2.4.3. Kuzuya Ağıt: Konuyla ilgili bir ağıt da kuzu üzerinedir. Nihat Ağa, iki tane kuzu besler. Bütün komşuların gözü, tam yemelik hâle gelen bu kuzuların üzerindedir. Ancak kuzu sahibinin, onu kesmeye hiç niyeti yoktur. Kuzunun kesilmemesinin sebebi, biraz da evin hanımının olaya sıcak bakmamasındandır. Kuzu ile ilgili hayalleri suya düşen Hasan Yılmaz derdini bir ağıtla anlatır:

Nihat Ağa'nın hatunu
Her an ederim methini
Komşular hep arzu ediyor
Beyaz kuzunun etini

Burası goruğun başı
Dertlidir kuzunun aşı
Nihat ağa verir amma
Kayıl olmuyor eşi (Çağımlar 2010: 521).

Aslında bu ağıtta hicvedilen konu kuzuyu yiyememek değil, hanımının sözüne uyup ondan korktuğu için kuzuyu kesmeye cesaret edemeyen Nihat Ağa'dır. İki dörtlükten oluşan bu ağıtta yine bir sosyal eleştiriye gönderme yapılmış ve ne olursa olsun aile içinde hanımların sözünün daha etkili olduğu ifade edilmiştir.

2.4.4. Cins Horozun Ağıtı: Andırın'da yaşayan Deli Ökkeş, cins horozu ölünce çok üzülür ve ağlayarak bir beze sarıp kucağına alır. Bunun o hâlini gören halası Helime Hanım, onun ağlamasına dayanamayarak aşağıdaki ağıtı yakar:

Bunu sıkıyeci görmedi mi?
Gelip inne vurmadı mı?
Ne ağlıyon bibimoğlu,
Damızlığın galmadı mı?

Gadirli'nin yolu yırak,
Şimdi sehep burda gerek,
Basmadan kefinnik olmaz,
Bunu gadifiye sarak. (Temiz 2005: 639)

Ağıtta, gerçekten horozun ölümüne duyulan üzüntü vardır. Ancak ağıtçı, sahibinin gereğinden fazla üzülmesine takılarak sıhhiyenin horozu muayene etmemesinden, iyileşmesi için iğne yapılmamasından ve kadifeden kefene sarılmasından söz ederek mizahi bir hava yaratır.

Bunların dışında; **atın** (Gizlice 2012: 395-396, Şimşek 1993: 292), **ineğin** (Gizlice 2012: 538, Şimşek 1993: 2291), **öküzün (**Temiz 2005: 636, 637) **köpeğin** (Gizlice 2012: 393-394, Şimşek 1993: 285), **kedinin** (Temiz 2005: 603) **tavuğun** (Şimşek 1993: 284, 286-287, 288, 289-290; Temiz 2005: 631, 632-633), **horozun** (Gizlice 2012: 418; Temiz 2005: 634-635, 639), **tilkinin** (Gizlice 2012: 537) ve **farenin** (Aslan 2011: 71,122-123; Gizlice 2012: 421-422, 536) ölümü veya kaybolması üzerine yakılan ağıtlardan da bir kısmı gerçekten üzüntü ifade ederken bir kısmı mizahi bir üslupla söylenmiştir. Bunlar arasında, özellikle tavuklara musallat olan tilkiyi yakalayıp öldürmek isteyen köylülerin, tilkinin topal olduğunu görünce acıyıp ağıt yakmaları, insanların bir zaafını da dışa vurmaktadır. Bu da, karşıdaki kişi ne kadar kötü, ne kadar hatalı olursa olsun, zayıf bir tarafı fark edildiğinde, suçu affedilip ona acınmaktadır. Türk halkının en belirgin özelliği olan bu acıma duygusu, sadece insanlar için değil hayvanlar için de geçerlidir. İşte Osmaniye'de topal tilkiye yakılan bu ağıt, konuyu güzel bir şekilde açıklamaktadır. Üstelik son dörtlükte, affedilen tilkinin, aslında halka çok zarar verdiği, Timur'a gönderme yapılarak anlatılır:

Netdin ayağın birini
Gezen sürünü sürünü
Kele buna soysuz demen
Topal Timur'un torunu (Gizlice 2012: 537).

2.5. Çeşitli Yiyecekler Üzerine Yakılan Ağıtlar:

Her yörenin kendine mahsus bir yemek kültürü vardır. Buna bağlı olarak da bazı bölgelerde bazı yiyecekler daha çok sevilir. Nitekim Kahramanmaraş'ta tarhana (Temiz 2005: 642, 663), tırşik (Temiz 2005: 668), fıstık (Temiz 2005: 666) ve kabak sevilen yiyecekler arasındadır. Bu sebeple bu yiyeceklerin başına gelen herhangi bir felaket bu konuda ağıt yakılmasına sebep olabilir. Örneğin, adamın biri tarlasına kabak eker. Kabaklar yetişip yenecek duruma gelince Mehirl'oğlu namındaki bir adamın inekleri tarlaya girip bütün kabaklara zarar verir. Duruma üzülen tarla sahibi, çok sevdiği kabaklar için şöyle bir ağıt yakar:

……..
Gabağın yeniği hayli
Yaprakları ayrı ayrı

Bir bişmesin[9] *yiyemedim*
Yaza çıkmam öllüm gayri
……..
Altmış gabak birden yandı,
Dumanı denize indi,
Gurban olam gabak sana,
Kokusu burnuma sindi.

Baldırcanı kökten yemiş,
Tomatisi yere sermiş,
İnkâr etme Meherl'oğlu,
Gara Fakı evden görmüş.
…….. (Erkoçak (t.y.): 233-234)

Yine Kahramanmaraş'ın sevilen yiyeceği tarhana da ağıtlara konu olur. Çukurova yöresinin bilge ve şair kadını Hasibe Hatun'un tarhanaya yaktığı ağıtın hikâyesi, yörede şu şekilde anlatılmaktadır: *Atatürk 1938'de Hatay'a gider ve orada hastalanır. Birkaç gün Hatay'da kalan Atatürk, Andırınlı Hasibe Hatun'un ününü duyar ve yanına çağırtır. Hasibe Hatun, Atatürk'ün huzuruna çıkıp, ona ağıt ve türküler söyler. Atatürk, Hasibe Hatun'a: "Sen neyinle meşhursun Hasibe Hatun?" diye sorar. Hasibe Hatun da: "Ben tarhanamla meşhurum Paşam." der. Atatürk: "O zaman seni Ankara'ya bekliyorum." der.*

Hasibe Hatun, o yıl, Atatürk'e hediye götürmek için yaylada özene bezene tarhana yapar. Üstelik daha güzel olsun diye köknar (mezda) ağacının dallarının üzerine serer. Ancak Hasibe Hatun içerdeyken bir inek gelip tarhananın içine girerek bir kısmını yer bir kısmını da ezip kirletir. Bu durumu çok üzülen Hasibe Hatun, aşağıdaki ağıtı yakar:

Ellerden ayran topladım,
Emeklerim getdi heçe,
Tarhanamı inek yemiş,
İçlerine sıça sıça.

Gısa geydim oldum hanım,
Zaten sıkılıyor canım,
Tarhanayı inek yemiş,
Angara'ya getti ünüm (Temiz 2005: 663)

Bazılarına göre, tarhanayı ineğin yemesi önemsiz bir olay gibi görülebilir. Sonuçta tarhana, olsa da olur olmasa da olur. Ama o tarhanada, bir kadının hayalleri vardır, geleceğe yönelik umutları vardır. O, özenle hazırladığı tarha-

[9] Bişme, kabakla domatesten yapılan etsiz bir yemek türü.

nayı alıp Ankara'ya gidecektir, Atatürk'ün huzuruna çıkacaktır, dünya lideri, büyük insan ona teşekkür edecek, övücü sözler söyleyecek, onu taltif edecektir…! Ama bir inek, bütün hayallerini suya düşürmüştür. Böylece bazılarına göre sadece komik bir olay gibi anlatılan bu ağıtın altına da yine kara mizaha bağlı olarak hüzün ve gözyaşı gizlenmiştir.

Andırın ağıtları üzerine yüksek lisans tezi yapan bir öğrencim, ağıt yakmakla mahir yöre insanının bunların dışında; **gribe** (Temiz 2005: 645), **tüfeğe** (Temiz 2005: 643-644) ve **kanada kavağına** (Temiz 2005: 666) da ağıtlar söylendiğini tespit etmiştir. Ancak konuyu daha fazla uzatmamak için bu örnekleri değerlendiremiyoruz. Yalnız burada dikkatimizi çeken bir nokta var ki o da hayvanlar, yiyecekler ve diğer nesneler için ağıt yakan kişiler, genellikle ağıt yakma geleneğinin güçlü olduğu yerlerden (Çukurova) çıkmaktadır. Bu da gösteriyor ki ağıt söyleme kabiliyetine sahip olan kişiler, bu maharetlerini mizahi olaylar için de kullanmışlardır.

Sonuç ve Değerlendirme:

Bütün bu örnekleri topluca değerlendirdiğimizde, bazen birilerini çok mutlu eden bir olayın, başka birini derinden yaralayabildiğini görmekteyiz. Ama hepsinden önemlisi insan, toplumda yaşanan yanlışları, aksaklıkları ve kusurları asla affetmemiş, yerine göre hiciv, mizah veya istihza yoluyla eleştirmeyi bilmiştir.

Üzerinde durduğumuz örneklerin çoğunda toplumda yaşanan olumsuzluklar mizahi bir üslupla tenkit edilmiştir. İnsanlar, hayatın çeşitli güçlük ve zorlukları karşısında psikolojik rahatlığa ulaşmak için ifadelerinde alay ve hiciv unsurlarına yer vermişlerdir. Özellikle bazı insanların ölümü üzerine yakılan ağıtların, üzüntüden çok sevinç ifade etmesi, diğer bir ifadeyle ölenin arkasından sevinme veya insanların zayıf yanlarıyla alay etme kişilerarası iletişim açısından trajikomik bir durumdur.

Görülüyor ki toplumda yaşanan birtakım olaylar, kişilerin durumlarına ve ruh hâllerine göre farklı şekillerde anlatılmakta ve yorumlanmaktadır. Buna bağlı olarak da bazen ağlanacak hâllere gülünmekte, bazen de gülüp geçilmesi gereken hâller, zihinlerde büyütülerek bir hayatı karartabilmektedir. Dikkat edilirse seçilen örneklerde, birbirinin zıttı olan iki kavramın, "ağlamak ve gülmek" eylemlerinin birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu durum tesadüfi olmayıp bilinçli yapılan bir harekettir. Gülerken ağlamayı, ağlarken de gülmeyi hatırlatmak insanın davranışlarını kontrol altına almaktır. Gülmek de, ağlamak da tek başına yarım kalacaktır. Çünkü hayatta birçok şey zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Farklı kutupların birbirini çekmesi gibi zıtlıklar da birbirini çekerek bütünlüğü oluşturulmaktadır. Tıpkı geceyle gündüzün bir günü, yer ile gökyüzünün dünyayı, kadın ile erkeğin bir çifti oluşturduğu gibi, gül-

mek ve ağlamak da zıtlıkta bütünleşip birbirini tamamlayarak insani duyguları olgunlaştırmaktadır.

Kaynaklar

ARTUN, Erman (2013), *Çukurova Halk Kültüründe Mizah,* Karahan Kitabevi, Adana.

ASLAN, Kadir (2010), *Dörtyol Yöresi Halk Fıkraları*, Hasret Matbaası, Dörtyol.

ASLAN, Kadir (2011), *Halk Âşıklarımız ve Hikâyeli Türküleri,* Color Ofset Matbaacılık, Dörtyol.

ÇAĞIMLAR, Zekiye (2010), *Hikâyeleri ile Adana Avşar Ağıtları*, Adana Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Adana.

DÜZGÜN, Dilaver (1997), *Âşık Reyhani / Hayatı, Sanatı ve Şiirlerinden Seçmeler*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.

ELÇİN, Şükrü (1990), *Türkiye Türkçesinde Ağıtlar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ERKOÇAK, Asım (2008), "Ağıt ve Türkülerin Sosyal ve Kültürel Hayatımızdaki Yeri", *Okuntu*, yıl: 3, S 2/3, s. 31-34.

ERKOÇAK, Asım (ty.), *Işıt Hele Işıt*, Tutibay Yayınları, Ankara.

GİZLİCE, Abdullah (haz.) (2012), *Yüksel Özden Anısına Ağıt Yarışması / Osmaniye ve Yukarıçukurova Ağıtları,* Osmaniye Folklor Araştırma Derneği Kültür Yayınları, Osmaniye.

İŞLEK, Bekir, Musa TOLU (2016), *Çukurova Folkloru Üzerine Mektuplar / Ağıdı Paylaşmak*, Mercan Matbaası.

KEÇEBAŞ, Kadir (2007), *Hikâyeleriyle Karatepeli Fıkraları*, Osmaniye Valiliği Kültür ve Turizm Yayınları, Adana.

KILIÇ, Mehmet Zeki, Yaşar ATNUR (2006), *Erzurum Fıkraları,* 2. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

KOCAMAN, Ali (2014), *Yukarı Çukurova'da Ağıtlar ve Hikâyeleri*, Ekrem Matbaası, Adana.

ÖZCAN, Kasım Hicret (2010), *Hatay'ın Dörtyol İlçesinden Derlenen Folklor Ürünleri*, FÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Lisans Tezi.

ŞİMŞEK, Esma (1993), *Kadirli ve Osmaniye Ağıtlar*, Kültür Ofset Basımevi, Antakya.

TEMİZ, Mehmet (2005); *Andırın (Kahramanmaraş)'dan Derlenen Ağıtlar (İnceleme- Metin)*, Elazığ, FÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

KASTAMONU'DAN DERLENEN BİR FIKRANIN *NOTRE DAME'İN KAMBURU* ROMANINDAKİ İZLERİ

Eyüp AKMAN[*]

1994 yılında Kastamonu ili Araç ilçesi Oycalı köyünden derleme yaparken bir fıkra/

hikâye derlemiştim. Kaynak kişinin adı Mustafa Çobanoğlu. Nüfusta 1910 doğumlu, gerçekte ise 1903 doğumludur. O zamanlar 91 yaşındaydı. Kaynak kişimiz okuryazar değildir. Dağarcığında pek çok hikâye, masal, fıkra mevcuttu. Ben bunların ancak dörtte birini derleyebildim. Kaynak kişimiz 1996 yılının şubat ayında vefat etti. Aşağıda ele alacağımız fıkra veya hikâye de o yıllarda derlenmiştir. Konusunu yanlış anlama/sağırlık oluşturur. Bu fıkranın ana çatısını oluşturan yanlış anlama/sağırlık motifiyle Victor Hugo'nun *Notre Dame'ın Kamburu* adlı romanında karşılaştım. Bu bildiride iki metin karşılaştırılacak ve bazı değerlendirmelerde bulunulacaktır.

Evvela bizim derlediğimiz metni verelim. Metinde üsluba dokunulmamış sadece yerel söyleyişler İstanbul Türkçesine uyarlanmıştır.

> *Sağır sarımsak eker imiş. Ekerken, mekerken, çift sürerken, iki keçi bir koyun kaybetmiş sağırın biri de. Çıkıyor bir doruğa. Bakıyor aşağıya doğru. Orada biri çift sürüyor. "İki keçi bir koyun kaybettim, eğer kim yerini söylerse boynuzu kırık keçiyi ona vereceğim." diyor. Aşağıdaki sağır da anlıyor ki "Kimin bu tarlalar?" Eliyle işaret edip gösteriyor. "Hep buralar böyle benim." diyor. Yukarıdaki de "Tamam, demek böyle gitmiş bizim keçiler" diyor. Yukarıdaki de sağırmış. Şimdi, o tarafa doğru giderken, olacak ya, onun gösterdiği yerde keçileri buluyor. Çolak keçinin boynuzundan tutup sarımsak eken adamın yanına götürüyor. Müjdecinin vebaline verecekti ya çolak keçiyi. Tutuyor boynuzundan, al deyi ona veriyor. Öteki sağır da "Bu boynuzu sen mi kırdın?" anlıyor. O da " Ne gördüm ne boynuzunu kırdım." diyor. "Ya, bu keçiyi sana veriyorum, alsana." diyor. Öteki de "Ne gördüm ne boynuzunu kırdım." diyor yine. Bunlar iki kişi oluyorlar. "Gidelim bir soralım hâkime." diyorlar. Giderken miderken önlerine bir*

[*] Prof. Dr. / Kastamonu Üniversitesi Eğitim Fakültesi / eakman@kastamonu.edu.tr

atlı geliyor. Biri eyerden, biri atın başından tutuyor. Sağırın biri keçiyi göstererek "Ben bunu kaybettim, kim müjde ederse ona veririm dedim." Ya sen "Ne gördüm, ne boynuzunu kırdım." diyor. Atlı da sağırmış. "Sen hayvanı çalmışsın bize geri ver." diyorlar sanmış. O da "Eyere on lira para verdim vallahi vermem." diyor. O da ikisini de alacaklar sanıyor. "Hayvanı alırsanız alın." diyor. Bunlar üç kişi oluyorlar. Yolda giderken yine, bir gelin de kaynanasıyla kavga etmiş. Çuval, eşyasını, poğunu bohçasını almış gidiyor. Onu da durdurup olanları anlatıyorlar. Sağırın biri "Ben bu keçileri kaybettim. Kim müjde ederse çolak keçiyi vereceğim dedim." diyor. Sen: "Ne gördüm, ne de boynuzunu kırdım". Öbürüne soruyor: " Hem beygiri alıyorlar hem de eyeri. İkisini vermem. Eyere on lira para verdim." diyor. Gelin de sağırmış. O da anlıyor ki "Gitme, seni kaynanana geri götürelim." O zaman da gelin: "Öyle orospunun yüzünü cehennem görsün. Gitmem." diyor. Vakitlerden de Ramazan ayı imiş. Dört kişi olmuşlar. Bir hâkimin yanına gidiyorlar. Ramazanın yirmi beşiymiş. Hâkim de sağır mıymış? Başlarından geçenleri herkes, olduğu gibi anlatıyor. Hâkim: "Demek siz üç erkek hilali gördünüz. Bir de kadın, tamam o zaman." diyor. "Topları atın. Yarın bayram." diyor. Eskiden hilali görünce Ramazan biter, bayram ilan edilirmiş.[1]

Notre Dame'ın Kamburu romanında ise olay özeti şöyledir:

Notre Dame kilisesinin çancı başı olan Quasimodo; kambur, topal, tek gözlü acayip bir insandır. Üstelik de sağırdır. Kilise içinde ve dışında bilerek veya bilmeyerek işlediği suçlardan dolayı yargılanacaktır. Yargılama işini Paris valisi Robert d'Estouteville yapacaktır. Fakat vali geciktiği için sorgulamaya yargıç yardımcısı Fiorian Bardebienne başlamıştır. Bu yargıç yardımcısı da sağırdır. Fakat sağırlığını fark ettirmeden, zaten belli olan uygulama ve usulleri yerine getirerek kararları vermektedir. Yine öyle yaparak sağır olan Quasimodo'ya adını sorar. Quasimodo, soruyu duymadığı için cevap vermez. Yargıç, sanığın cevap verdiğini zannederek ikinci soruya geçer. "Pekala, kaç yaşındasınız?" Sanık bu soruyu da duymadığı için yine cevap vermez. Yargıç, cevap aldığını düşünerek "Anlaşıldı, anlaşıldı. Şimdi de suçun neymiş ona bakalım." diyerek suçlamaları okur. Sonra zabıt kâtibine dönerek "Kâtip, sanığın bundan önce söylediklerini zapta geçirdin değil mi? "diye sorar. Bu tuhaf soru karşısında salonda herkes gülmeye

[1] Bizim derlediğimiz bu metne fıkra mı, hikâye mi diyeceğiz, tam karar veremedik. Fıkra tanımı şöyledir: "Fıkra, hikaye çekirdeğini hayattan alınmış bir vak'a veya tam bir fikrin teşkil ettiği kısa ve yoğun anlatımlı, beşerî kusurlarla içtimaî ve gündelik hayatta ortaya çıkan kötü ve gülünç hadiseleri, çarpıklıkları, zıddiyetleri, eski ve yeni arasındaki çatışmaları sağduyuya dayalı ince bir mizah, hikmetli bir söz, keskin bir istihzâ yoluyla yansıtan; umumiyetle bir fıkra tipine bağlı olarak nesir diliyle yaratılmış, sözlü edebiyatın müstakil şekillerinden ibaret yaygın epik-dram türündeki realist hikayelerden her birine verilen isimdir." (Yıldırım 1999: 3). Bu durumda bizim metnimiz tam bir fıkra özelliği taşımamaktadır. Fakat ille de fıkra diyeceksek fıkramız Dursun Yıldırım'ın tasnifinde, gündelik fıkra tipleri başlığının ikinci maddesi olan "mariz ve kötü tipler" bölümünde kendine yer bulacaktır.

başlar. Yargıç şaşırmıştır. Salondakilerin, sanığın verdiği cevaplara güldüklerini sanarak Quasimodo'ya çıkışır: "Bana bak, rezil herif! Verdiğin bu cevap yüzünden darağacını boylarsın. Karşında kim var biliyor musun?" dedikten sonra gülüşmeler iyice artar. Yargıç daha fazla öfkelenir ve sanığa "Demek bu suçları işledikten sonra, üstelik bir de yargıca hakarette bulunuyorsun ha!" Tam bu sırada kapı açılarak vali içeriye girer. Yargıç, valiye dönerek "Efendimiz, şu sanık, adalete hakarette bulundu. Kendisini münasip şekilde cezalandırmanızı arz ve rica ederim." der. Vali öfkeli öfkeli, sanığa dönerek "Ne yaptın da buraya geldin bakalım, serseri!" deyince Quasimodo, valinin, adını sorduğunu zannederek kısık sesle "Quasimodo", der. Soruya uygunsuz düşen bu cevap karşısında dinleyiciler gülmeye başlar. Bunun üzerine vali, öfkeden kıpkırmızı olur ve "Benimle dalga mı geçiyorsun edepsiz serseri!" diyerek bağırır. Bu sefer de Quasimodo, kendisine ne iş yapıyorsun diye sorulduğunu sanarak, "Notre Dame kilisesinde çancı başıyım." der. Valinin bu saçma cevaplar karşısında öfkesi daha da artar. "Demek çancı başısın sen, öyle mi? Ben sana bir temiz meydan dayağı attırayım da, çancı başılık nasıl olurmuş, gör bakalım!" dedikten sonra Quasimodo, istifini bozmadan, "Eğer yaşımı soruyorsanız, galiba bu yaz yirmi birimi dolduracağım." der. Vali, daha fazla dayanamayarak sanığı salondan attırır ve ona meydan dayağı cezası verir. Karar yazılma aşamasında vali, salonu terk eder. Zabıt kâtibi sanığa acır ve belki suçunu hafifletirim diye sağır yargıca eğilerek "Bu adam sağırdır." der. Bunu da duymayan yargıç, "Ha, öyleyse iş değişti. Bak ben bunu bilmiyordum. O zaman onu teşhir direğinde bir saat daha fazla tutsunlar." der. Zabıt kâtibi arttırılmış bu cezayı da karara yazmak zorunda kalır. (Hugo 2010: 120-129)

Görüldüğü gibi iki metinde de esas tema sağırlık, yanlış anlaşılmadır.

İki metni karşılaştırmadan evvel ikinci metin hakkında da bilgi vermek gerekmektedir.

Viktor Hugo'nun 1831 yılında neşrettiği bu romanın orijinal adı *Notre-Dame De Paris*'tir. Eserin bir kısmı Türkçeye ilk defa Azize Hanım tarafından "Fransa şuara-yı meşhûresinden Victor Hugo'nun Notre-Dame De Paris nam risâle-i pesendîdenin Garib nine unvanıyla fıkarat-ı latîfesinin tercümesidir" başlığı altında 1292/1875 yılında çevrilmiştir (Kerman 1978: 363).Fakat bu çeviri, romanın küçük bir bölümünü ihtiva etmektedir. Roman tam olarak ilk defa Cumhuriyet devrinde Nazif Tepedenlioğlu tarafından iki cilt hâlinde 1947 yılında Türkçeye çevrilmiştir.

Bizim derlediğimiz hikâye ise Stith Thompson'ın Motif Index adlı eserinde kendine yer bulmaktadır. Eserin mizah bölümünde "sağır insanlar"[2] adıyla ve **X111.1** numarayla kayıtlıdır. Bu kayıttan anladığımıza göre hikâye,

[2] Metnin orijinali şöyledir: **X111.1**. Deaf persons: search for the lost animal. A inquires for his lost animal. -B talks about his work and makes a gesture.- A follows the direction of the

Hindistan ve Avrupa'da bilinmektedir. Bu maddede anlatılan olay bizim yukarıda bahsettiğimiz derlememizdeki olay ile aynıdır: Sağırın biri kaybolan bir hayvanı arar. Diğer sağıra kayıp hayvanını sorar. O da el hareketiyle ne iş yaptığını anlatır. Birinci sağır, onun el işaretiyle gösterdiği yerde kayıp hayvanını bulur ve mutlu olur. Geri döner ve teşekkür amaçlı yaralı hayvanı ona vermeyi teklif eder. O da kendisini bu hayvanı yaralamakla suçladığını zanneder. Tartışırlar. Sonra bir yargıca başvururlar, yargıç da sağırdır.

Aynı eserin **X111.14.** numarasında ise sağır davacı ile sağır yargıcın birbirlerini yanlış anlamalarına yönelik İtalya'da anlatılan bir hikâyeden söz edilir.[3]

Sağırlıkla ilgili, Motif İndex'teki bilgiler bu kadar. Aynı İndeks'ten -yukarıda değindiğimiz gibi- hikâyenin yayılma sahasının oldukça geniş olduğunu anlıyoruz[4]. Fakat bizim derlediğimiz hikâye, şahıs kadrosu ve olay örgüsü bakımından oldukça zengindir. İçinde mahallî unsurlar fazladır. Hatta hikâye içine dinî unsurları da ilave etmişiz. Bu bakımdan hikâye, tamamen bir Türk hikâyesi konumundadır. Burada esas üzerinde durulması gereken husus, uluslararası bir motif olan sağırlık motifidir. Bu motifin yaygın bir motif olarak dünyanın pek çok yerinde bilinmesi, bu motiften yazarların da eserlerinde faydalanabileceğini akla getirmektedir.

Burada sorulması gereken, Victor Hugo'nun eserini hazırlarken bu sağırlık motifini nereden aldığıdır. Bunu bir folklor ürününden mi aldı, yoksa tesadüfen mi bu motiften yararlandı?

Hugo'nun, eserlerinde halk kültüründen yararlandığı bir gerçektir. Çünkü Victor Hugo, Fransa'da romantik akımın önde gelenlerindendir. Bütün romantikler gibi o da halk kültüründen, özellikle doğu kültüründen istifade etmiştir. Romantizm hareketi, bir anlamda gizemli, egzotik olarak görülen doğuya açılma hareketidir. Doğu onlar için bir "mit"tir, bir huzur beldesidir, bir arayışın simgesidir. Bundan dolayı Romantikler ilkel toplumların yaşam biçimlerine ilgi duymaya başlarlar. Bu ilgi onları Rönesans öncesine, Orta Çağ'a götürür, destanların, halk türkülerinin derlenmesine yol açar (Kefeli 2014:67-70).

---

gesture and happens to find the animals. He returns and offers an injured animal to B in thanks.- B thinks that he is blamed for injuring the animals. Dispute. Taken to deaf judge.

3 Deaf litigants and deaf judge misunderstand one another. Chauvin VII 113. No. 381. Italian Novella: Rotunda.

4 Chauvin, Victor. Bibliographie des ouvrages arabes. 12 vols. Liege, 1892-1922; FF Communications, published by the Folklore Fellows. Helsinki 1907 ff.; Aarne A. Thompson, Stith. The Types of the Folk Tale (FFC 74)Helsinki, 1928; India: Thompson-Balys: Thompson, Stith and Balys, Jonas. Motif and Type Index of the Oral Tales of India. Bloomington.

Nitekim bu etkiyi biz, şiirlerinde de görmekteyiz. Viktor Hugo'nun *Les Orientales* adlı şiir kitabı 1829 yılında yayınlanır. Bu kitaptaki şiirler, şairin doğudan aldığı ilhamla yazdığı şiirlerden oluşur[5]. Bu yıllarda, Şark meselesi dolayısıyla Avrupa'nın gözü doğuya, özellikle Yunanistan ve Osmanlı'ya çevrilmiş, doğuya ait ilmî ve edebî kitapların sayısında artış görülmüştür. Doğu, Hugo için bir hayaller âlemidir (Kerman 1978: 306).

Viktor Hugo sadece doğu mitolojisinden yararlanmamıştır. Aynı zamanda şiirlerinde, Yunan mitolojisine ait motiflere de rastlanmaktadır (Kerman 1978: 57).

Victor Hugo ölür ölmez onun hakkında bir biyografi kaleme alan Beşir Fuad, Hugo'nun halk deyişlerine eserlerinde sıklıkla yer verdiğini söyler (Beşir Fuad 2011: 145).

Sonuç olarak Victor Hugo'nun halk kültürüne yabancı olmadığı kanaatine varıyoruz. Bu durumda, sözlü kültürde sağırlık konusunu ele alan, bizim hikâyemize benzer hikâyelerin olduğu ve bunları Victor Hugo'nun okuduğu veya duyduğunu söylemek yanlış olmasa gerek.

Burada hemen şunu da ilave etmekte fayda vardır. Hugo, eserini hazırlarken sözlü veya yazılı bir metinden faydalanmışsa o zaman karşımıza metinler arasılık çıkmaktadır. Metinler arası incelemecilerine göre "bir metnin başka metinlerle aralarındaki her tür ilişkiye metinler arası" denilmektedir (Aktulum 2007: 11). Hugo'nun romanını metinler arasılık bakımından inceleyecek olursak her metne olduğu gibi, bu metne de "alıntılar mozaiği" demek durumunda kalacağız. Hugo, eserine sağırlık motifini, komiklik olsun diye, okuru eğlendirmek için de koymuş olabilir. Bu durumda da metinler arasılık tabiriyle "alaycı dönüştürüm" yapmıştır diyeceğiz. Çünkü "alaycı dönüştürüm, soylu bir tür olan destanı alaya almak, destan yazısının ciddi havası içerisine komik unsurlar katmak, böylelikle tonunu değiştirerek okuru eğlendirmek amacı güder." (Aktulum 2007: 127).Hugo da kaleme aldığı ciddi bir edebî eserinde, okuru eğlendirmek için "alaycı dönüştürüm" yapmıştır.

Hugo'nun bu eserinde sağırlık temini işlemesi, bize, halk kültüründe mevcut olan sağırlık hikâyelerini hatırlattığı için, yine metinler arasılık diliyle söylersek bir çeşit anıştırma (allusion) da sayılabilir. Çünkü "anıştırmada bir iki sözcük ya da tümce tanınmış başka bir metni öne çıkartmaya yeter" (Aktulum 2007: 114). Fakat yazar, alıntı yaptığı metni olduğu gibi değil, kendi eserine uyarlayarak düzenler. "Alıntılama bir yeniden yaratma/ yeniden yazma işidir." (Aktulum 2013: 121).

---

[5] Bu şiirlerin çoğunun Türkler aleyhinde olduğunu belirtmekte fayda vardır.

Victor Hugo'nun sağırlık ve yanlış anlaşılma motifini herhangi sözlü veya yazılı bir üründen almamış olma ihtimali de unutulmamalıdır. Her ne kadar sözlü kültürde bu motif bilinse ve sıklıkla kullanılsa da yazar, bunlardan habersiz olarak bu motifi kendi hayal gücüne dayanarak ve metne eğlence katmak amacıyla eserine dâhil etmiş olabilir.

Sonuç olarak, Kastamonu'dan derlediğimiz bu hikâyenin beynelmilel bir hikâye olduğunu, Hindistan ve Avrupa'da bilindiğini bu araştırmamızda ortaya koymuş olduk. Türkiye'deki bir folklor ürününün başka milletlerde de görülmesi, metinlerin hangi ülkede doğduğu ve hangi kanallarla yayıldığı sorusunu akla getirmektedir. Burada bu konuya girmeyeceğiz. Fakat ister yayılmacılık kuramıyla açıklansın ister başka kuramlarla[6] açıklansın, folklor ürünleri, her zaman kendisinden faydalanabilecek ana malzemelerdendir. Victor Hugo da eserinde bir folklor ürününe gönderme yapan "sağırlık" motifini başarıyla kullanarak folklor ürünlerinden her zaman faydalanılabileceği gerçeğini ortaya koymuştur.

Kaynaklar

AKTULUM, Kubilay (2007), *Metinlerarası İlişkiler*, Ötüken yayınları, İstanbul.

AKTULUM, Kubilay (2013), *Folklor ve Metinlerarasılık*, Çizgi Kitabevi, Konya.

BEŞİR FUAD (2011), *Victor Hugo*, Sadeleştiren: Kemal BEK, Özgür Yayınları, İstanbul.

EKİCİ, Metin (2007), *Halk Bilgisi (Folklor)Derleme ve İnceleme Yöntemleri*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara.

HUGO, Victor (2010), *Notre Dame'in Kamburu*, çev.: Ahmet TEKİN, Kumsaati Yayınları, İstanbul.

KERMAN, Zeynep (1978), *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercümeler Üzerinde Bir Araştırma*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Doktora Tezi.

THOMPSON, Stith (1955-1958), *Motif-Index of Folk Literature*, Bloomington.

YILDIRIM, Dursun (1999), *Türk Edebiyatında Bektaşi Fıkraları*, Akçağ Yayınları, Ankara.

[6] Bu kuramlar için Metin Ekici'nin *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri* adlı kitabına bakılabilir.

SAĞIM SOLUM DEKADAN: DEKADANLAR TARTIŞMASININ MİZAH BOYUTU

Fazıl GÖKÇEK[*]

Dekadanlar tartışması, Türk edebiyatının Tanzimat'la başlayan Batılılaşma sürecinde önemli bir yere sahiptir. Bu edebiyatın ne ölçüde Batılılaşması gerektiği konusunda farklı görüşlerin karşı karşıya geldiği ciddi bir tartışmadır. Ancak bu ciddiyetine rağmen Ahmet Mithat Efendi'nin biraz muzipçe bir yaklaşımıyla, onun bu tartışmayı başlatan yazısındaki gayriciddi bir ifadenin, bu tartışmanın mizahi bir boyut da kazanmasına yol açtığı görülür. Söz konusu cümle şudur:

> Harhara-i meakırdan bir havf-ı ezrak ile müstehif olanlar per ü bâli küşade bir merkeb-i randebada maddiyet-i beşeriyeleri bârını ihmalden isticnâb etmelidirler.

Bu cümle kısaca "Makara gürültüsünden korkanlar yelkenli gemiye binmemelidirler." anlamına gelmektedir. Ahmet Mithat Efendi, bu cümleyi kendisi kurgulamıştır. Fakat iddiasına göre bu, "üdeba-yı cedidemiz hazeratı"nın hemen her gün gazete ve dergilerde çıkan yazılarında birçok benzeri bulunabilecek bir cümledir.

Ahmet Mithat Efendi'nin yazısından sonra, onun "Dekadan" olarak nitelediği yazarlara karşı, sanki bir işaret beklermiş gibi, sağdan soldan sataşmalar başlar ve dönemin birçok kalemi "Dekadan"lara hücuma kalkışır. Bu hücum ve eleştirilerin önemli bir kısmı ciddi ve gerçekten Türk edebiyatının yönü üzerine endişe ve kaygılar taşıyan yazılardır. Bu yazılara "Dekadan" olarak nitelenen yazarlar da aynı ciddiyetle cevap vermişlerdir. Tartışmanın bu boyutu daha önce değerlendirilmiş ve bu çalışma kitap olarak da yayınlanmıştır.[1] Ancak bu konunun, söz konusu çalışmada işaret edilmekle birlikte ayrıntısına girilmeyen mizahi bir boyutu da vardır ve bu bildiride Dekadanlar tartışmasının bu yönü üzerinde durulacaktır.

---

[*] Prof. Dr. / Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

[1] Fazıl Gökçek (2014), *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*, Dergâh Yayınları, 3. bs., İstanbul.

Bu tartışmanın mizahi bir boyut kazanmasında "Dekadan" kelimesinin "garip"liğinin de payı olduğu anlaşılıyor. O güne kadar Türkçede belki de hiç kullanılmamış olan bu kelime üzerinden birtakım kelime oyunları yapıldığını ve bunun üzerinden mizahi bir yaklaşımın geliştirildiğini görüyoruz. Bu akıma mensup olmakla itham edilen şair ve yazarlarla alay edilirken bu kelimenin anlamı ve iştikakı üzerinden bir dil geliştirildiği dikkati çekmektedir. Bu şekilde kelimenin anlamı üzerinden alay üretmeye çalışan yazılarda bu kelimenin "tek atan", "top atan" gibi komik bir etki yaratacak şekilde kullanıldığı görülmektedir. Mesela Mesela Fikahî mahlasıyla kaleme alınan bir yazıdaki ifadelerden bazıları şunlardır:[2]

> Bir müddetten beri cereyan eden mebahis-i lisaniyeyi sırasıyla takip eyleyen zurefadan bir zat ile edebiyat-ı cedide taraftarlığı iddiasında bulunanlardan biri arasında:
>
> -Monşer! Siz meslek-i kadim mürevviçlerinden mi yoksa Dekadanlardan mısınız?
>
> -Hayır beyim, şimdiki hâlde bir şey değilim, bayram ertesi tek atanlardanım!

İkdam'ın "Havadis-i Edebiye" sütunundaki imzasız yazıda da[3] "Dekadanla 'top atan'ın elfaz-ı mütradifeden olduğu iddia edilmesi üzerine keyfiyetin münekkid-i şehir (!) Kakavan cenaplarına irae edildiği mevsuken istihbar olunmuştur." şeklinde bir "haber"e yer verilmiştir. *İrtika*'daki, *Sabah*'ın 3351 numaralı nüshasında yer alan "seramedan-ı üdeba-yı asırdan birinin" kaleme aldığı "dekadanca" ifadeler içeren yazıyı eleştiren makalenin yazarı "Bir Top Atan"dır.[4]

Dönemin gazete ve dergilerinde bu türden yazılara çok sık rastlanmaktadır. Bu yazılardan birinde alay epeyce ileriye götürülmüş, maksat aşılmış ve sonunda özür dilenmek zorunda da kalınmıştır. Yine Fikâhi imzasıyla kaleme alınan bu yazıda "dekadan" sözünün güya etimolojisi yapılmıştır. Bu etimolojiye göre kelime Yunanca on sayısının adı olan "deka" ile diş anlamındaki Fransızca "dan"ın birleşmesiyle oluşmuştur ve "on dişli" demektir. Yazar, "Canım on dişli insan mı olur?" şeklindeki mutasavver bir itiraza da şu cevabı veriyor: "Besbelli ki bunlar o zümreden değil!" Aynı yazar, bir başka etimolojiye göre de kelimenin "on günlük eşek" anlamına geldiğini ileri sürer

---

2 "Letâif Cüzdanı", *Sabah,* no.: 3288, 5 KS 1314 / 17 Ocak 1899.

3 no.: 1628, 7 KS 1314 / 19 Ocak 1899.

4 Bir Top Atan, "Es'ile-i Mesele", *İrtika*, no.: 2, 12 Mart 1315 / 24 Mart 1899, s. 8.

ve şöyle açıklar: Dekad: on günlük; dan: eşek. Yani sıpa. Ama o da büyüyüp eşek olacaktır![5]

Bu yazıdaki seviye, yayınlandığı gazeteyi de rahatsız edecek ve ertesi günkü nüshada şu özür yazısına yer verilecektir:[6]

> Dünkü nüshamızın Letaif kısmında "dekadan" kelimesi hakkında bir fıkra derç edilmiş idi. Letaif sütununun küşadından maksat mahza eğlenceye vesile teşkilinden ibaret olup onda münderiç fıkratın ne bir meslek-i edebîye ne de o mesleğe müntesip bulunanlara taalluku olmayacağı aşikârdır. Fıkra-i mündericenin bu suretle telakkisi lüzumunu beyan ettiğimiz sırada Letaif sütununa Fikâhi Beyefendi nezaret etmekte olduğundan onda münderiç fıkratın mesuliyet-i edebiyesi sırf mir-i mumaileyhe ait olacağı ve heyet-i tahririyemizin buna iştirak etmediğini serd ü ityana müsaraat eyleriz.

Tartışma büyüyecek, *Servet-i Fünun*'un 412. sayısında "Adab-ı Matbuat" başlıklı bir yazıyla Fikâhi'nin hakaretine karşılık verilecek ve ondan "Fikâhi nam-ı müstearı altında gizlenen bir palyaço" olarak söz edilecek ve hakaretleri kendisine aynen iade edilecektir. Bunun üzerine *Sabah'ın* 3307. sayısında, Fikâhi'nin yazısı sebebiyle özür dilenmesine rağmen, *Servet-i Fünun*'un, yazarları hakkında "palyaço" gibi "müstehcen" tabirler kullandığı belirtilerek bu tutumun doğru bulunmadığı belirtilecek, ayrıca Mehmet Halit'in (Fikâhi mahlasının sahibi) Servet-i Fünunculara cevabi yazısı da yayınlanacaktır. Daha sonra tartışmaya Ahmet İhsan da katılmış ve Mehmet Halit'le onun arasında karşılıklı hakaretler bir süre daha devam etmiştir.

Konunun mizahi boyutuna tekrar dönecek olursak bu yazılarda dikkat çeken bir husus da Dekadan olmakla itham edilen şair ve yazarların kullandığı "yeni" ve "yadırgatıcı" kelime ve terkiplerin alaya alınmasıdır. Örneğin *Malumat*'ta çıkan "Şehir Mektubu"nda, umarsız bir derde düştüğünden söz eden bir kişinin matbaaya gelerek yardım talebinde bulunduğu, eğlenceli bir dille anlatılır. İmzasız yazının sahibi -ki "Şehir Mektupları"nın Ahmet Rasim tarafından kaleme alındığını biliyoruz, dolayısıyla bu yazı Ahmet Rasim'e ait olmalıdır- matbaada otururken "yeni şairlerden" biri gelir, yakalandığı hastalığa bir çare bulması için yalvarmaya başlar. Kendisine derdinin ne olduğu sorulduğunda aralarında şöyle bir konuşma geçer:[7]

> -Ben Dekadan mı Sembolist mi ne diyorlar, galiba o güruhtan olmaya başlıyorum.

---

5 Fikâhi, "Letâif Cüzdanı: Dekadan Lafzının İştikakı", *Sabah,* no.: 3297, 14 KS 1314 / 26 Ocak 1899. ("Letaif Cüzdanı" başlıklı yazıların Mehmet Halit'e ait olduğu gazetenin 3307. sayısında belirtiliyor.)

6 "İtizar", *Sabah*, no.: 3298, 15 KS 1314 / 27 Ocak 1899.

7 "Şehir Mektubu 82", *Malumat*, no.: 301, 18 Mart 1314 / 30 Mart 1898, s. 4.

-Vay! Neden?

-Üç gündür dikkat ediyorum, gözlerimde bir esmeriyet hâsıl oldu."

-Ne oldu?

-Gözlerimde bir esmeriyet. Mesela geceyi sarı, sabahı yeşil, denizi Beyati Peşrevi notası, sahrayı buhayre-i keder, dağı mevcedar-ı yeis, bağı kuzukulağı tarlası, evi umman-ı siyah görüyorum. Şiire iptilâmı bilirsin. O Sembolizm nazariyesini okuyalıdan beri bir mısra söylemek arzusunda bulundukça mutlaka zihnimde bir nağme peyda oluyor. Islık çala çala (Malum olduğu üzere burada sirkat manasına değildir. Dikkat!) bir şeyler yazıyorum. Bu dert pek müthiş kardeşim.

Bunun üzerine yazarımız, "refik"ine, "şuara-yı eslaftan aklına gelen beyitlerden, mısralardan müteşekkil bir muska" yazıp boynuna takmak üzere verir. Ayrıca bu eski şairlerin mezarlarını ziyaret etmesini de tavsiye eder. Bu tavsiyelere uyarsa hastalık -ufak bir iz bıraksa da- iyileşecektir.

Servet'teki imzasız bir yazıda da aynı şekilde bu şair ve yazarların kullandığı kelime ve terkiplerle alay edilmektedir:[8]

Şu satırları yazmak için kalemi elime aldığım zaman bir hayli düşündüm. Mülâhazatımı şeffaf, hassas, giryan, nalân, handan, bi-karar, mutarra namlarıyla yâd olunan esalib-i ifadeden acaba hangisini ihtiyar ile yazsam dedim. Düşündüm -ama lâtife ber-taraf- çok düşündüm. Esalib-i mezkûreden hiçbirini mevzua uydurmak mümkün olamadı. Nihayet, adam sen de yine bildiğim vadide yazar geçerim. Bu surette hiç olmazsa

Revişi zağ unutur kebgi ederken taklid

istihfafına hedef olmam diyerek yazmaya başladım.

Servet-i Fünuncuların karşısında yer alan gazete ve dergilerde, onların şiirlerindeki Dekadanlıkla alay eden ve bu şiirlerin parodisini yapmak için kaleme alınmış pek çok şiire de rastlıyoruz. Bunlar içerisinde Mehmet Celal adının öne çıktığı görülmektedir. Daha sonra "La Dans dö Dekadan" başlıklı bir şiir de kaleme alacak olan Mehmet Celal'in, görebildiğimiz kadarıyla bu tarzdaki ilk şiiri *Resimli Gazete*'de yayınlanmıştır. Mehmet Celal, gazetenin 23. sayısında "Tepedelenlizade Kâmil Beyefendi'ye" hitabıyla keleme aldığı yazıda[9] Edebiyat-ı Cedidecilere birtakım eleştiriler getirdikten sonra 24. sayıda devam ettirdiği bu yazının sonunda Dekadan olarak nitelediği şairlerin üslubunu taklit eden bir şiire yer verir. Şiirin nazım şeklinin sone oluşu da özellikle dikkat çekicidir:

---

8 "İcmal-i Edebî", no.: 27, 27 Haziran 1314 / 9 Temmuz 1898.

9 Mehmet Celâl, "Tepedelenlizade Kâmil Beyefendi'ye: Şi'r-i Nağme-riz", *Resimli Gazete,* no.: 23, 3 Nisan 1313 / 15 Nisan 1897, s. 269-270.

Şi'r-i Nağme-riz
Cûlardaki terane-i lerziş-nisar ile
On beş yaşında bir kız eder girye-i siyah
Dağlarda sonra gamgama-i nevbahar ile
Peyda olur enin-i nihalân gâh gâh

Sehhar bir sürûd orada itilâ eder
Mutlak düşer bu hâlete karşı diz üstü dil
Bir nağme-i müzehheb olur mail-i seher
Bir şi'rdir o nağme dahi başka şey değil

Bir tıfl-ı ziya-çehre doğar, şaşaa-perver
Bir lerze-i ruşenle saçar âleme ziver
Sâât-ı semen-fâmı çeker cûş-i nesîmin

İşte bu zaman bûse-i gülgûn alırım ben
Ol şanlı Venüs'den ki çıkar dağlara erken
Şair gibi üftadesidir subh-ı besimin

Mehmet Celal'in "La Dans dö Dekadan" başlıklı şiiri ise şöyledir:

Bir yeşil sahilin üstünde beş altı koltuk
Ta uzakta görünür Marmara'nın deryası
Bu kadar koltuğun üstünde sekiz tane çocuk
Gözlerinde uçuyor mâi, siyah hülyası

Birinin dest-i kebudunda Ten'in son eseri[10]
Birinin ceyb-i siyahında güzel bir Figaro
Birinin böyle diyor cümlesine şiveleri
Birimiz Ten oluyor, diğerimiz sanki Hugo[11]

Birisi fırça yapar bir ağacın dallarını
Birisi mâi emellerle zemini süpürür
Öbürü hep koparır goncaların allarını
Edebiyat-ı Cedide bunu elbette görür

Ve güler… Sonra biri saika-i hiddetle
"Oh!.. Monşer!" diye âvâzını ilâ eyler

[10] Dipnotta H. Taine olduğu tasrih edilmiştir.

[11] Dipnotta V. Hugo olduğu tasrih edilmiştir.

Bahse başlar yine Viktor Hugo'dan safvetle
Yok Fransızcası sade diyor işte monşer!

Biri çıktı o zaman "Oh!.." dedi:
Edebiyatımız oldu pür-nûr
Ebedîdir ebedîdir ebedî
Çiğ hayallerle olur mu meftur?

Edebiyat-ı atika boştur
Yani fikrim gibi meşgul-i sema
Gâh hûş-yâr gehî sarhoştur
Yani kalbim gibi meshûf-i safa

Palpitasyonla[12] size söylemeli
Oluruz git gide bir sanatkâr
Sevmeyiz öyle fuzuli emeli
Bize Jan Jak Ruso, Viktor Hugo var

Bu sekiz tane çocuk şaşkındı
İnanırlardı demâdem şansa
Mastika içti biri taşkındı
Dedi şiddetle "emenetan dans!"[13]

Mehmet Celal'in yine Edebiyat-ı Cedidecilerle alay etmek için Fransızca kelimeler kullanarak kaleme aldığı, "Lila Blan"[14] başlıklı bir şiiri daha vardır:

Lila Blan[15]
-Çiçek seven şairlere-
Oh! İşte geçende bir grizet
Henriet namı böyle bir dildar
Bana vermişti bir latif buket
O Teater Frans'da oynar!..

---

12 Dipnotta "palpitation" olarak tasrih edilmiştir. (Çarpıntı)

13 Dipnotta "et maintenant dansez" olarak tasrih edilmiştir. (Ve şimdi dans!)

14 Mehmet Celâl, "Lila Blan", *İrtika,* no. 58-10, 21 Nisan 1316 / 4 Mayıs 1900.

15 Şiirin dipnotunda Fransızca kelimeler orijinal imlaları ile verilmiştir. Sırasıyla grizet: grisette; Henriet: Henriette; buket: bouquet; Teater Frans: Theatre Français; amor: amour; metot: methode; poetik: poetique; klasik: classique; mantöz: mentause; konser: concert; reverans: reverance; Jilber: Gilbert; peş: peche; Lil Blan: Lilas Blanc; dekadan: decadent; monşer: mon cher; roz: rose; jevojem: Je vous aime; parol dönor: parole d'honeur; flor döl il: fleur de l'ile; viyolet: violette; mil flor: mille fleurs.

Sanırım… Ve amorla uğraşıyor
O bilirmiş bu yolda bir metodu
Şu benim saf aşkıma şaşıyor
Bilmem âşıklığın nedir metodu?

Oh! Bir aşk saf olur poetik
Yazılır sonra bin eser klasik
Kadın amma ki mantöz olmamalı

Oh! Geldi geçti konserde
Reveransımla ettim istikbal
Bunu layık sürse jilber de
Bana bir peş uzattı gark-ı hayal!..

Geldi bir bû-yi dil-firib ol an
Şimdi sandım Lil Blan besler
Ne yalan söyleyim ki ez dil ü can
Dekadan olmak istedim monşer!

Dedim ey roz! Bu şeb evet jevozem
Sana işte parol dönor her dem
Ruhların bir flor dö lil sayılır

Viyolet de bu boya aldanıyor
Seni bir deste mil flor sanıyor
Sana hâlâ Lila Blan bayılır!..

Dekadan olarak nitelenen şairlere en çok sataşanlardan biri olan ve âdeta her baktığı yerde bir Dekadan veya Dekadanlık alameti gören "Şehir Mektupları"nın yazarı Ahmet Rasim'in yazılarında da bazen bu türden alaycı şiirlere yer verilmiştir. Bu yazılarda yer alan şiirlerden biri şöyledir:[16]

> Şair-i şirin-eda Kebapçızade Nida Beyefendi, Atıf-ı Şirin-suhan'in şive ve girişmesine meftun olarak irticalen inşad eyledikleri gazel-i bi-bahayı matbaamıza ihda eylemekle ber vech-i zir derc eyledik:
>
> Çekme rastık o kadar kaşı kemânım Atıf
>
> Sürme düzgün bu kadar rûh-ı revânım Atıf
>
> …
>
> Laciverdî-i hayalimde seyr-i fikr olmaz

[16] "Şehir Mektubu", *Malumat*, no.: 436, 31 Temmuz 1314 / 12 Ağustos 1898.

Beni zanneyleme Dekadanım Atıf

Yine Şehir Mektupları sütunundaki alaycı bir yazıda "Dekadanköy mektupçusu"nun bir mektubuna ve şiirine yer verilir:[17]

> Ben size demedim mi? Dekadanlar mutlaka İstanbullu değildirler. Onların da bir köyü, bir memleketi vardır. Dekadanköy Mektupçusu imzasıyla aldığımız bir mektup bile sıdk-ı ifademizi teyit eder alâim ve âsâr-ı bâhiredendir. Hatta bizim mahut "fahrî havadis kutusu" ile "herze kumkuması" arasında iştigal eden naire-i husumetten müteessir olarak kutuya hitaben şu gazel-i bî-bedeli söylediğini bildiriyor:
>
> Sen şair-i meşhur-ı cihanmışsın efendim
> Sen nâir-i yekta-yı zamanmışsın efendim
>
> İsbat eder âsâr-ı safâdâr u latifin
> İnşa vü şiirde Dekadanmışsın efendim
>
> Zannetmez idim kudret-i hezliyyeni efzûn
> Vadi-i hezelde ne yamanmışsın efendim
>
> Sen bilmez iken pencüseden bir kapı yapmak
> Dersin ki bana sen tek atanmışsın efendim

Tevfik Fikret'in "Aveng-i Tesavir"inden Nef'i başlıklı şiirin "Üstad-ı Nadirü'l-Nadid Yeni Nailî-i Nev-cedid" tarafından yazılmış epeyce uzun ve alaycı bir naziresine de yine *Musavver Malumat*'ta yer veriliyor:[18]

> "Bir yağız çehre, çatılmış iki hançer kaşlar;
> Yine hançer gibi keskin iki manalı nazar"
>
> Nereye gitse o üstad o manayı taşır,
> Zat-ı valâsına bu nükteli sima yaraşır…
>
> Ne zaman eylese pür-cuş olarak bast-ı makal;
> Açılır kendisine arş-ı muallâ-yı hayal!
>
> Sözleri şule-feşandır o leb-i hârında,
> Sanki bin saika cevlân eder enzârında!

---

17 "Şehir Mektubu", *Malumat*, no.: 448, 12 Ağustos 1314 / 24 Ağustos 1898.

18 İmzasız, "Nef'î", *Musavver Malûmat,* no.: 170, 21 KS 1314 / 2 Şubat 1899. [Fikret'e ait mısra ve beyitler tırnak içerisinde verilmiştir.]

Püskürür berk-i gazab daim o hod-bin gözler..
Kine-i pür-elem-i kalbini takrir eyler!

Görünür esmer ufuktan görünen lem'a gibi,
Çin-i pîşanî-i kininden o müdhiş gazabı..

Berk urur nur-ı deha kilk-i füsun-sâzında!
Açılır gonce-i fikret fem-i i'câzında..

Gizlidir gavr-i beyanında gırîv-i ahen,
Akseder şakşakası söylediği sözlerden!

Top gibi patlayıp eylerse celâdet izhar!
Sarsılır şiddet ile tâk-ı bülend-i efkâr..

Saf saf, efkârı hücum eyler o dem cûşâcûş;
Çâr aktarı tutar gulgule-i bank-i cüyûş!

Ra'd-ı sermâ gibi gürler o mehabetli süfûf;
Eyler elfaz u meanîye hemen sell-i süyûf.

Görünür leşkerinin her biri bir pil-i demân,
Onları korkutamaz bârika-i seyf ü senân!

Eder elfaz u meanîyi bu müdhiş hucemat
Nazeninan-ı baharân gibi meyus-ı memat.

Sarsılır, güm güm eder tâk-ı rasin-i gerdûn,
Haşyet-aver olur avarelere rib-i menûn.

Dağılır her biri bir köşeye bulmaz peyrev,
"Gerd-i haşyetle dolar künbed-i varune-i cev."

"Oh! Ey muciz-eda şair-i şayeste-gurûr,
İnliyor pay-ı beyanında neva-yı Mansûr."

"Anlamazlar o tehevvür, o şikâyat niçin,
Dahl edenler sana feryad-ı mübahatin için!"

"Sığmamış sadr-ı pelengânene kalb-i şirin,
Yetmemiş kudretine şöhret-i âlem-girin;"

"Öyle bir nehr-i muazzam gibi cuş etmişsin"

"Sana bir başka zemin başka zaman lazımdır"
Sana yardakçı daha çok Dekadan lazımdır.
15 Kanunusani 314

Yine *Malumat*'ta, bu kez Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ının "Sebeb-i Telif" kısmının üslubu taklit edilerek Dekadanlarla alay eden bir manzumeye yer verilir. "Tuhaftır Hal-i Âlem Bilmeyen Söyler Bilen Söyler" başlıklı bu manzumede nazım, bir zamanlar şiire merak sardığını, bir pirden bu konuda yardım istediğini, onun kendisine şiirin çok emek isteyen ciddi bir iş olduğunu, eslafın bu ciddiyetin farkında olarak ve bu işi hakkıyla yaptığını, ayrıca şiir yazmak için Arapça ve Farsça bilmek gerektiğini söylediğini ve bunların kendisini ümitsizliğe düşürdüğünü, tam şiirden vazgeçmek üzereyken bir "nevcivan"ın yol göstermesiyle şair olduğunu vb. anlatır. Bu çok uzun manzumenin bir bölümünü alıyoruz:[19]

…
Dedi beyhude çekme gel zahmet
Tûl müddet revâ mı bu külfet

Yürü ol dedi sen hemân Dekadan
Olasın ta ki hürrem ü handan

Dekadanlıkta ilme hacet yok
Arabî Farisîye külfet yok

Aranılmaz o fende hiç evzan
Hem aruz ü bedî' ü ilm-i beyan

Dekadan ol bu sözümü dinle
Geleni ağzına hemen söyle

Himmeti var ola o taze civan
Beni ikaz edip hemân ol an

Ben dahi pendini kabul ettim
Eski üsluptan nükûl ettim

[19] Abdülkadir, "Tuhaftır Hal-i Alem Bilmeyen Söyler Bilen Söyler", *Musavver Malûmat,* no.: 191, 24 Haziran 1315 / 6 Temmuz 1899.

Müjde olsun size eyâ yârân
Biz de olduk sizin gibi Dekadan
Ortaköy Kazası Mahkeme-i Şer'iye Kâtibi

Malumat şiirin sonuna şu notu düşmüştür: "İsabet buyurmuşsunuz."

Bu manzumeler bazen mizah tonundan uzaklaşarak hicve yaklaşırlar. Yusuf Cevat imzalı bir manzume bunlardandır:[20]

BİR DEKADAN
Yüzünde her nazarı inciden bir ahengi
Sevad u sufretin olmakta daima meşhud
Müşebbehün-bih olur kendi kendine rengi
O yolda renk olamaz kâinatta mevcud

Gözünde nur-ı zekâ mün'adim ve cephesi dar
Kaşı o cepheye dökmekte saye-i sıklet
Bu hâl ile o yine kendisince şöhret arar
Görülmemiş gibidir kendisindeki halet

Peyinde saye bıraksa saçı eğer sanılır
Zemine bir tepenin sanki zıllı düşmüştür!..
Edib zannolunur, bilmedikçe adlanılır.
O saçlara ne kadar kehle, sirke üşmüştür!..

Yanında cümlesi erbab-ı ilm [ü] irfanın
Sevad-ı cehl ü hamakatle muttasıf gibidir!
Onun nazirini görmüş mü çeşmi ezmanın?.
Bütün ulûm u fünunun o, kendi sahibidir!

Bilir ve bildiği ezcümle Türkçeden "şey"dir,
Arapçadan da bilir galiba "Arap" demeği
Lisan-ı Farsdan öğrendiği hemen "mey"dir!
Frenkçeden daha çakmazsa da bütün emeği,

-Ki eylemiş daha şimdi lüzumunu takdir-
Beş on gece ona mahsus u münhasır kalarak
Bütün efazıl-ı devranı eyleyip tahkir!
"Mezon"la "pardon"u öğrendi şimdilik ancak.

[20] "Bir Dekadan", *Musavver Malûmat,* no.: 191, 24 Haziran 1315 / 6 Temmuz 1899.

Bu işte bir Dekadandır ki kariîn-i kiram,
Tanırsalar eğer enkazının hayatından.
Bakıp cehaletine merhametle, bi'l-ibram,
Bana sual buyurmazlar ism ü zatından.
Yusuf Cevat

Servet-i Fünunculara itiraz edenlerin, bu şair ve yazarları Batı edebiyatını taklit etmekle ve şiirimizin kendi geleneğinden uzaklaşmakla itham ettiklerini gösteren yine alaycı ve aynı zamanda hicve yaklaşan bir diğer örnek:[21]

Dekadanlar tarafından yazılan bir şarkı
Okuyayım dinleyiniz siz: diyerek Dekadan
Yutkunup bir iki defa ve gülüp bed' etti
Vaz'-ı mahbub-ı edibane ile: pür-heyecan

Garb'dan biz sirkat-i eş'arı mu'tad eyledik
Bir eâcib lügat bulduk ve icâd eyledik
Sanmayın ki âlem-i eş'arı âbâd eyledik
Eski tarz-ı şi'ri de eyvah! berbâd eyledik

Fikrimiz boştur, tuhaftır, hayret-ârâdır bütün!
Pür-hatadır nesrimiz mahrum-ı imlâdır bütün!
Şiirimiz baştanbaşa mehcur-ı manadır bütün!
Eski tarz-ı şi'ri de eyvah! berbad eyledik!

Seyredince âsmâna yükselen bir pembe dûd!
Hasıl oldu der-akab bizlerde sevda-yı suûd!
Nazm için bulduk sanırken başka türlü bir sürûd!
Eski tarz-ı şi'ri de eyvah! berbad eyledik!
Tepedelenlizade Kâmil

Bu tartışma sırasında alay konusu edilen bir husus da Edebiyat-ı Cedide şairlerinin "ve" bağlacını alışılmışın dışında kullanmalarıdır. Özellikle de bu bağlacın cümle başında kullanılması bir çeşit "Dekadanlık alameti" olarak görülmektedir. Örneğin *İrtika*'daki bir "İcmal-i Edebî"de[22] o haftanın dergileri tanıtılırken *Servet-i Fünun*'da çıkan "Terane-i Hüsran" şiirinden söz ediliyor ve bu şiire Yeni Nailî-i Nev-cedid'in yazdığı alaycı nazireye yer veriliyor. Nazirenin adı "Ve Çegâne-i Hirman"dır ve ilk beyti şöyledir:

---

[21] Tepedelenlizade Kâmil, "Ezhar-ı Tefekkür-10", *İrtika,* no.: 60-12, 5 Mayıs 1316 / 18 Mayıs 1900.

[22] Şehir Mektupçusu, "İcmal-i Edebî", *İrtika*, no.: 1, 8 Mart 1315 / 20 Mart 1899.

Kaçar giderdi uzaktan bir ibtisam-ı gurur
Evet güzel ve çemenler olurdu pamali

Beyitteki "çemenler" kelimesinin sonuna bir dipnot konularak "'Güzel çemenler' demek lütfunda bulunuyorlar. Gerek burada gerek manzumenin unvanında ve sair bazı mısralarında çehre-nüma-yı azamet olan vav'a beyne'l-mütekaddinîn "vav-ı dekadaniyet" ıtlak olunup mahza tezyin-i kelam için kullanılır." açıklaması yapılmıştır.

Yine *İrtika*'da gördüğümüz bir yazının başlığı şöyledir: "Ve Huluskâr ve Mülevveniniz ve Yanar ve Döner ve Şehir Mektupçusuna."[23] Yazının içinde de kelimelerin aralarına rastgele "ve"ler serpiştirilmiştir. Sonunda "Ve Mabadı Var" notu bulunan bir yazıda da yazar şöyle bir şikâyette bulunuyor: [24]

> Bizim mahalle bekçisi benim Dekadan olduğumu haber almış. Şimdi bir yangın oldu mu, velev gece yarısı olsun, kapının önüne geliyor 'Ve yangın var..!' diye sabaha kadar kulağımın zarını patlatıyor.

Malumat'taki "Tahassür" başlıklı, "Tahrirat-ı Hariciye Hulefasından İzidor Salak" imzalı şiirin altına şöyle bir not düşülmüştür:[25]

Manzumeniz *Malumat*'a dercolunmak üzere direktör tarafından muharrir-i aidine verilirken "Nasibsiz ve uzak hep senin civarından" mısraı gösterilerek "Yine mi ve? Bu da mı Dekadan?" suali irad olunmuş, o aralık biraz dalgınca bulunan muharrir "Ve… evet ve öyle olmak gerek!..." diye cevap vermiştir.

Devrin matbuatında bu türden yazıların sayısı burada zikrettiklerimizden çok daha fazladır. Ancak yukarıda zikredilen örneklerin bu konuda bir fikir edinmeye yeterli olacağını sanıyorum. Sonuç olarak, Dekadanlar tartışması belli başlı yazar ve şairlerimizin katıldığı ve Türk edebiyatının o günkü hâlihazırı ve yönelimleri üzerine ciddi bir tartışma olarak sürerken bir taraftan da bu konu mizah malzemesi olarak dergi ve gazetelerin sayfalarını aylarca meşgul etmiştir. Bu tartışmada mizaha daha çok başvuranların Servet-i Fünunculara itiraz edenler olduğu, muarızlarının ise cevap verirken aynı dili kullanmaktan uzak durduklarını belirtmek gerekir.

---

23 *İrtika*, no.: 7, 16 Nisan 1315 / 28 Nisan 1899, s. 27-28.

24 Yeni Tayyar-ı Muharrir-i Nev-cedid, "Münekkit Mektupları: Şehir Mektupçusuna", *İrtika*, no.: 9, 30 Nisan 1315 / 12 Mayıs 1899, s. 36.

25 *Malumat*, no.: 208, 21 TE 1315 / 2 Kasım 1899.

SÖZLÜ KÜLTÜRDE PROTESTO YÖNÜYLE MİZAH

Fuzuli BAYAT[*]

Her şeyi bilen ve gücü sonsuz olan bir varlık için
komik hiçbir şey yoktur.

Giriş

Protesto hem sosyokültürel hem sosyoekonomik hem siyasi hem dinî ve sivil alanda olması gereken kültür ögesidir. Protesto yoksa yapılan bütün işlerin ve icraatların hep doğru olmasını kabullenmişiz demektir. Protesto yoksa hayat donuk, yekcins, yekrenktir anlamını taşır. Protesto etmemek verilenleri kabullenmek, hakkını alanlara sessiz kalmak, geleceğini tehlikeye atmaktır. Protesto bir nevi beklediklerimizin hayatta ters durumu ile karşılaşmamızın sonucudur. Protesto, geniş manada bütün canlıların yaşam koşullarından, varlık mücadelelerinden biridir. Protesto ferdî olduğu gibi toplumsal hatta millî de olabilir. Protesto sesli-sözlü olabildiği gibi sessiz de gerçekleşebilir. Mücadele, savaş, susmak, itiraz, bağırıp çağırmak, taş atmak hatta ölüm dahi bir protestodur. Protestonun gerçekleştiği esas sahalardan biri ise mizahtır. O bakımdan mizah ironik, eleştirel bir tepkidir. Mizah insanın neden, niçin sorgusudur ki bu da bir protesto kültürünün biçimlenmesini şartlandırır.

Protesto kendini ifade şekli olup siyasi, ekonomik, dinsel ve kültürel altyapıları kapsamakla geniş bir sahanı içermektedir. En önemli olanı da sözlü kültürde mizahın başlıca görevlerinden birinin protesto olmasıdır. Protesto mizahın kapalı işlevini oluşturmakla eğlendirmeye ve güldürmeye hizmet etmektedir. Mizahta protesto toplumun hassas olduğu konularda eleştirel bir yaklaşımla mevcut iktidara, çarpık düzene, çağa ayak uydurmayan dinsel ve kültürel yargılara hatta tavır ve davranışlara itiraz etmekle toplumun sağduyusunu öne çeker. Ancak bazı sözlü kültür ürünlerinde açık bir protesto ile beraber bir de özellikle dinî içerikli, etnik bağlamlı fıkralarda gizli bir protesto düşüncesi vardır. Sözlü kültür ürünü olan fıkralar tabii ki başlı başına bir tepki metinidir.

[*] Prof. Dr. / Azerbaycan MEA Folklor Enstitüsü Bölüm Başkanı / fuzulibayat@yahoo.com

Doğal olarak mizah, toplumun değer verdiği her türlü mesele karşısında kendi tutumu, bakış açısı, yorumu ile bir protesto kültürü oluşturmaktadır. Sözlü kültür ürünlerinde gülmekle beklenmedik hâller, uyumsuzluklar eleştirilir. Beğenmediğine, doğru bulmadığına karşı çıkmak insanın yaradılışında vardır. Tarih boyunca insanlar gerek topluluk gerekse fert olarak bir işin yapılmasını sağlamak veya yapılmasına engel olmak için protesto silahına başvurmuşlardır.

Mizah, toplumsal gerçeklere gülme, eğlence ve sıra dışı bir bakış açısıyla yaklaşmakla birlikte hem de bir eleştiri, tepki unsurudur. Mizah, kendi konusunu iktidar muhalefet ilişkilerinden, yönetim kaynaklı adaletsizlikten, keyfî idarecilikten, yerlerdeki kendine buyrukluktan vs. alır.

(http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=151&dyid=487)

Sözlü Kültür Metinlerinin Başlıca Özelliği Olarak Protesto

Folklor metinlerinin derinlemesine okunuşu onun bir protesto unsuru olduğunu göstermektedir. Ciddi protesto, söyleyicinin yaşadığı devre gönderme yaparak anlattığı efsanelerde, masallarda ve nihayet destanlarda görülür. Gülme derinlemesine incelendiğinde başlı başına protestodur. Gülme dinî yobazlığa, çağa ayak uydurmayan düşüncelere, eğitimsizliğe, avamlığa, yalana kanmaya, tek kelimeyle siyasi, sosyal, medeni bir protesto türüdür. O bakımdan nerede eleştiri, nerede tepki varsa orada protesto vardır. Protesto ferdin, insanlığın tetikleyici dinamiğidir, toplumun gelişmesini sağlayan sosyokültürel olgudur. En gelişmiş ve açık protesto biçimi etnik, dinsel içerikli fıkralarda, eğlenceli olaylarda kendini gösterir. Fıkralarda bir toplum diğerine, bir halk ötekine, bir mezhep başkasına, bir din diğerine gülerse, gülmeyi yaşama dönüştürebilirse bu bir eleştiri, bir tepkidir. Ötekilerin, bizden olmayanların tavır ve sosyal davranışlarına karşı bizim kendi tutumumuzdur. Kendimizde görmek istemediklerimize karşı protestomuzdur.

Mizah, keskin zekânın ürünü olmakla birlikte aynı zamanda farklı farklı insanları bir araya getirir, onları olaylara güldürmekle beraberlik, birlik oluşturur, toplumsal düşüncenin birçok konuda bütünleşmesine neden olur. Sözlü kültürde mizah, gelenekleri, geleneksel ahlaki sınırları, tabuları bozmakla, bütün zamanı geçmiş olan her şeye karşı bir protestodur. O bakımdan dinsel, etniksel, siyasi, mesleki vs. gibi konular aracılığıyla mizah, bizleri yeni bir dünya ile tanıştırır. Eskisini yıkmak, onu bozmak gibi bir işlevi olan sözlü mizah ürünleri (fıkralar, karavelliler, gülmeceler, halk tiyatrosu, Karagöz vs.) daha çok dinî fanatizme, dinî yobazlığa, sosyal farklılığa karşı çevrilmiştir.

"Bir camide namaz kılınıyormuş. Camiye eli bıçaklı bir adam girmiş ve:

- İçinizde kim müslüman, demiş.

Hiç kimseden çıt çıkmamış. Daha sonra yaşlı bir adam:

- Ben demiş.

Adam, yaşlı adamı alıp dışarı çıkartmış ve amca, bu kurbanları keser misin, demiş.

Adam tamam demiş. Yaşlı adam bir hayli kurban kesmiş, daha ben yoruldum, başka birisi kessin, demiş.

Adam elindeki kanlı bıçakla camiye tekrar girmiş ve aynı soruyu sormuş:

- İçinizde kim müslüman*, diye.*

Herkes imama bakmış, imam:

- 2 Rekat namaz kıldık diye müslüman mı olduk."

(www.komikfikralar.net/kategori/dini-fikralar/)

Alevi-Bektaşi'nin yobazlığa, mezhepçiliğe karşı duruşu, alaylı tavrı ayrımcılara, şekilcilere karşı tepkidir. O hâlde *"Mizahın görünen yönünü yani bedensel tepkisini oluşturan gülmenin açık işlevini, keyif verme ve eğlendirme… kapalı işlevini ise, başkaldırı, protesto ve tahrip etme, yarar veya zarar verme… oluşturmaktadır"* (Öğüt 2009: 29-30). Bektaşi mizah kültürüne hangi yönden bakılırsa bakılsın toplumun "sağduyu"sunu temsil etmekle beraber gizli bir "protesto"dur. Protesto metinleri olarak görülen Bektaşi fıkraları toplumun hassasiyet gösterdiği konulara karşı geliştirdiği bakış açısıyla, yaptığı münasebetsizliklerle, beklenmeyen çıkışlarıyla uyum ve uyumsuzluk arasındaki ince çizgiyi zorlar. Nitekim Bektaşi fıkraları Allah'la senli benli, bir az *erkyana* (yabancılık duymadan, kendisi gibi görerek) konuşması (mesela şathiyeler), dini kendine göre algılaması ve yorumlaması, yaşayışı, kısacası her şeyiyle mevcut duruma bir tepki kaynağıdır. Aynı şekilde Azerbaycan'da Caferilerin Sünnilere gülmesi, mezhepler üstü bir yaklaşımın sonucu olup insanların yobazlığa tepkisidir. Mesela, *"Adamın biri terziye gelerek takım elbise diktireceğini söyler. Terzi, boy ölçüsünü alır, arada:*

- Kardeş ismin nedir deye, sorar.

Adam da:

- Ebubekirdir, cevabını verir.

Terzi bir şey söylemeden işine koyulur. Bir müddetten sonra adam tekrar terzinin yanına gelir:

- Kardeş, o kadar güzel elbise yapmışsın ki, ellerinden öper bizim büyük oğlan da:

- Baba bana da aynısından yaptır, der.

Terzi adamın oğlunun boy ölçülerini ala-ala:

- Bu delikanlının ismi ne, deye sorar.

Adam da Ömerdir, der.

Terzi buna bozulsa da belli etmez. Ne ise bir müddetten sonra adam tekrar başka bir oğlu ile gelir:

- Terzi kardeş, bu bizim küçük oğlan da abisinkinden istiyor.

Terzi:

- Hay, hay, olur, deyip işe koyulur.

Bu arada:

- Kardeş, bu oğlanın adı ne? deye sorar.

Adam da:

- Osmandır, der.

Terzi bu defa elindeki makası masaya çırparak:

- Ya sizde Ali yok mu?

Adam:

- Vardı, ancak küçük yaşlarında rahmetlik oldu, der.

Terzi de:

- Bu kadar, Ebubekrin, Ömerin, Osmanın içinde Ali mi sağ kalır deyip, elbise dikmekten vaz geçir." (Fahreddin Bahşaliyev)

A. Avcı'nın da değindiği gibi *"Toplumsal gerçekliğe gülünç, sıradışı, eğlenceli, satirik bir dille yaklaşımın adı olan mizahın ana karakteri eleştirel olmasıdır. Batı kültüründe "humour" olarak geçen mizah, toplumsal işlevi ile değerlendirilmekte, güldürürken sorgulamayı hattâ yıkıcılığı içermektedir. Gelenekler, töreler, toplumsal sistem ve yönetimler, iktidarların yarattığı adaletsizlikler mizahın konusu ve temel eleştiri nesnesidir."* (Avcı 2003: 2). O bakımdan sözlü kültürün doğası gereği mizah toplumsal protestonun bir aracıdır. Yanlış hüküm vermiş kadı mizahi bir dille alay konusu olursa kendi söylediklerine emel etmeyen molla eleştirilirse bu, onsuz da toplumsal değerdedir, geçmişe bağlı olsa da bugüne hatta yarına unvanlanmıştır. Böyle bir özelliğinden dolayıdır ki mizah, diğer gülme türlerinden, meselen komediden, sirk palyaçoluğundan, saray soytarılığından vs. farklı olarak ciddiye alınan gülme türüdür (Morreall 1997). Nitekim mizah, gülmekle bizleri düşünmeye, anlamaya, hoşlanmadıklarımıza tepki göstermeye hatta uyarmaya sevk eder, oysa diğer gülüş yaratan türlerde insan gülmekle gerilimi ortadan kaldırır, bedensel bir rahatlama yaşamış olur. Ancak bütün hâllerde H. Bergson'un da dediği gibi duygusuzluk ve merhametsizlik olmadan gülme de olmaz (Bergson 2006).

Sözlü kültürde en uç noktalara kadar, en mahrem yerlerimize kadar girebilen gülüş, eğitim almış ancak gerçek aydınlanmaya ulaşmamış, bilgili an-

cak şuurdan yoksun, modern görüntülü ancak örümcek kafalı, dışı zengin, içi bomboş olanlara karşı protestodur. O bakımdan doğası gereği mevcut olan bütün eksiklikleri yıkmakla, eleştirmekle, tepki göstermekle işlevselleşen mizah, yapıbozumcu bir niteliğe sahiptir. Bizlere sıradan görünen hayat hikâyelerine grotesk bir anlam vermekle onu gülüş objesine çevirir, var olanları yargılamakla, toplumsal protestonu öne çekmekle, düşündürücü yapıya dönüşür.

Bektaşilik belki de eşine çok az rastlanan sufi tarikatıdır ki gülmekle, alayla, tek kelimeyle protesto kültürü ile Tanrı ile insan arasındaki bağı kurabilmiştir. Mürekkep ritleri, adap ve erkanı olan tasavvuf akımlarından farklı olarak yobazlığa gülmesi, dinin kurallarına görünürde lakayt kalması ile şekle değil, öze önem vermeyi vurgulamak istemiştir. Çünki evliya gülmez, gülüş bizi günahlara çeker, genel tasavvufi kanaate karşın Bektaşi tipi evliya, gülmekle şeriatçı evliyalığı protesto etmiş, ciddiliyin kendisinin gülüş doğurduğunu belirtmiştir. Bektaşi düşüncesinde "komik karakter"in içinde yaşadığı dünya tutarsız ve mantıksız bir yerdir. Bektaşı hakkı da, halkı da bilmekle beraber olağan değil, olağanüstüdür, tekdüze değil, serbesttir, davranış ve tavırları çelişkilidir, çünkü adamına gore hareket kuralını uygular (Cebeci 2008: 70). Azerbaycan'da dinsel, inançsal ağırlıklı mizahlarda dinler arası olayların yobaz tarafları protesto edilir. Müslüman, Hristiyanı; molla, papazı söz duellosunda yenerse birinciler ikincilerin değerlerine gülerse bu iyi düşünenin, sağlam tavrın kapalılık kaynağı üzerinde protestosudur.

Sovyet döneminde her türlü protesto, özellikle de siyasi protesto yasaklanmıştı. Nitekim iktidarı ellerinde bulunduranlar için alay konusu olmak, dolaylı yolla da olsa protesto edilmek, sonuçta iktidarın gülme eylemine karşı tavır almasına neden olur. Buna bakmaksızın Sovyet dönemi siyasi fıkraları rejime, yalancı görüntüye, rüşvete, keyfî yönetime karşı geliştirmiş olduğu üst düzey protestosu ile hatırlanmaktadır. Siyasi fıkralarda Stalin'in, Hruşov'un, Brejnev'in, Bağırov'un ve diğer politbüro üyelerinin uygulamalarına gülmek, onlarla alay etmek başlı başına bir protesto mizahı oluşturmuştur. İster siyasi fıkralarda isterse de Sovyet dönemi bazı halk türkülerinde, bayatılarda (mânilerde) rejim, dolaylı ya da açık tepki kaynağıdır.

Sovyetlerin çökmesinden sonra yaranan bağımsız cumhuriyetlerde protesto kültürü ortadan kalkmış veya kaldırılmış, sanki her şeyin ideal olduğu izlenimi öne çekilmiştir. Buna rağmen yöneticilerin bir çoğunun çağdışı olması, rüşvetin hayatın bir parçasına çevrilmesi, milletvekillerinin milletten başka herkesin hakkını korumaları, iktidar muhalefet münasebetlerinden tutun da en küçük olaya kadar bir eleştiri, dolayısıyla tepki söz konusudur. Gülerek protesto etmek, itirazını bildirmek aslında korkuyu aradan götürmektir. Sov-

yet döneminde gelişen siyasi fıkralar aracılığıyla siyasi rejimin sistemi kabul edilmediği, baskı ortamının korku ve ağırlığı hafifletilir.

Esasen Sovyetler döneminde hızla gelişen siyasi fıkralar tamamen protesto mizahıdır. Şöyle ki insanların rejim karşısındaki itaatkâr eğilimleri gülmeyle askıya alınır. Nitekim insanlar iktidar mekanizması karşısında özneliğinden yoksun bırakılmış/ergin olmama durumuna indirgenmiştir (Boetie 1995: 134). Sovyet döneminde baskı, zulüm ortamında hayatlarını sürdürenler kendi tepkilerini gülerek göstermekle mevcut sorunları çözme yoluna gitmiş olurdular.

Azerbaycan'da bağımsızlık hareketının ilk dönemlerinde *Çeşme* gazetesi de baştan sona bir protesto mizahı örneği oluşturmuştu. Ne yazık ki 1995'lerde bu dergi kapatılmakla kalmayıp yazarları da hapse atıldı ve bu da yeni yeni gelişmekte olan protesto mizahının askıya alınmasına, gizli senzorun varlığının boy gösterdiği bir çağda diğer dergi ve gazetelerin protestodan yan geçmeye, siyasi fıkraların zayıflamasına neden oldu. *Çeşme* gazetesi XX. yüzyılın başlarından kısa aralıklarla 25 yıl yayımlanan *Molla Nasreddin* mizah dergisinin gelenekleri ve ananeleri üzerinde şekillenmiştir. Baştan sona bir protesto mizahı olan *Molla Nasreddin* millî kimliğin, millî bilincin, vatan anlayışının, eğitimin kafalara yerleşmesi için savaştı. Önce varlığından Rus İmparatorluğunun, daha sonra da Sovyet rejiminin rahatsız olduğu "Molla Nasreddin", cehaletin, insanları eğitimsiz bırakan sistemin, rüşvetin, çağdışı olmanın keskin eleştirisini vermekle tarih karşısında büyük hizmet göstermiş oldu. Bugün *Molla Nasreddin, Kirpi, Mozalan, Çeşme* gibi bazen ironik bazen keskin bazen yumuşak bazen de üstü örtülü protesto mizahı oluşturan dergiler yoktursa da "Bu Şehirde" gibi mizahsı bir tiyatro vardır. Bazı devlet memurlarını, sosyal tesisleri yumuşak şekilde protesto etmekle Azerbaycan mekânında azımsanmayacak kadar seyirci kitlesi kazanmıştır. Paul Connerton'un da değindiği gibi toplumun hatırlaması, kendini bilmesi için tabii ki bir çok etmenler mevcuttur (Connerton 1999) ancak protesto mizahı bunların belki de en etkilisidir.

Bir örneğe dikkat edelim:

Hacı dayı "Dostluk" restoranında doyunca yeyip içir, kalkır ayağa. Yıkıla-yıkıla çıkır sokağa, başlayır taksi gözlemeğe. Geç olduğu için taksi görünmür. Bunu uzaktan gören birisi kendi kendine der ki iyi düşüp elime, gece kara, cüce kara, ayak üste gücnen durur, bir teher sürüye-sürüye aparım evlerine, belki cebinde bir şey oldu. Gelib girir kişinin koluna.

Deyir:

- A canoo yiyim, ölmemişem ki… Ge, seni öyoza aparım. Dalda yerde elini salıp onun cebinden bir altın onluk götürür. Kapısından içeri bırakıp sevine-sevine geri dönür.

Aradan bir müddet geçir. Hacı dayı yine aynı yerde rakıdan içip tinini düzeldip yola çıkar. Taksi gözleyende o adam neredense peyda olup der:

- Ge, seni öyoza aparım.

Hacı dayı kolunu dartıp onun elinden çıkarır ve der:

- E sen baha aparırsan. Taksi serfelidi, bir manata minif gederem. (yumor.azeri.net/)

Hırsıza bundan tutarlı tepki olabilir mi?

Bağımsızlık dönemi protesto mizahı en zayıf çağlarını yaşamaktadır. Devlet idaresinde bir anormallik varsa, rüşvet varsa, görevden suistimal hâlleri varsa, bütün devlet adamlarının evlatlarının özel statüye sahip olmaları varsa, hak ve hukuk işlemiyorsa ve insanlar buna karşı protesto yerine susmayı tercih ediyorsa aslında bu da bir tepkidir. Bir gün patlayacak, protesto öncesi sessizlik protestosudur. Demokratik rejimlerde dile getirilen mizahi tepki iktidara uyarıdır, oysa otoriter rejimlerde bu bastırılma, sindirilme için bir araçtır.

Ölüm de bir tepkidir, yaşama karşı, sadece yaşama karşı değil, yaşamı zorlaştıranlara karşı bir itiraz sesidir. Mizahta insan ölümü pek makbul görülmese de hayvanların ölümü acımasız sahiplerine, kötü koşullara karşın sessiz protestosudur.

Protesto mizahı sadece sözlü kültürde değil, karikatürlerde, çizgi filmlerinde, çocuk temsillerinde vs. vardır.

Folklorda Keçel, Kel, Keloğlan Tipleri ve Protesto Kültürü

Türklere özgü karnaval tipi gibi de degerlendirebileceğimiz Nevruz kutlamaları ve bu kutlamalarda Kosa-Kosa oyunu mizahsı bir dille mevcut düzene gülme, dolayısıyla toplumsal eleştiri bağlamında sosyoekonomik durumu dile getirmektir. Ancak Nevruz tiyatrosunda gülme bütün zamanlarda iktidara karşı çevrildiğinden genel karakter arz eder. Her ne kadar içerik bakımından eski mitolojik unsurları barındırsa da -kışı ve ilkbaharı simgeleyen karakterler, kösenin verimsizliği, keçinin ise bolluğu temsil etmesi- bu bir komedidir. Halk komedisi unsurları taşıyan güldürmekle düşündüren ve içsel bir eleştiriyle tepki oynatan oyundur.

Folklorda Keloğlanlarla, Taz Tarakaylarla, Aldar Köselerle, Keçellerle birlikte gülüyorsak bu, H. Bergson'un da dediği gibi insanlık dışında hiçbir şeyin komik olmadığını ve gülme sürecinin de duygusuzluk ve merhametsizlik olmadan gerçekleşmeyeceğini göstermek içindir (Bergson 2006).

Keloğlan motifi Türk folklorunda yalnız sihirli masal kahramanı gibi değil, hem de takvim miti ile bağlı yapılan ilk bahar merasiminde de müşahede olunmaktadır. Nitekim Keloğlan öncelikle mitolojik varlık gibi ayin ve tören-

lerden masal dünyasına atlayarak masal kahramanına transformasyon olunmuş tiptir. İlkbaharla ilgili yapılan tören ve kutlamalarda Kosa ile bağlı tiyatro sahnasine çıkan Keçel'in (Keloğlan) esas fonksiyonu seyircileri eğlendirmekle güldürmektir. Keçel, kışın simgesi olan Kosa'ya karşı güldürücü tavırlarıyla ilkbaharın kışı protestosunu temsil eder. İlkbahar ritüellerindeki ve tiyatrosundaki bu tepki gülüşü majik karakter taşır. Majik gülüşün mahiyetine açıklık getiren İ. Steblin-Kamenskiy'nin, O. Freydenberg'in, M. Meletinsikiy'nin, A. Y. Gureviç'in, M. Baxtin'in düşünceleri, konuyu aydınlatmak bakımından merak doğurur. Bu bilim adamlarına göre Keloğlan/Keçel karakterinin ayin ve bayram törenlerinde gülüş objesine çevrilmesinin esas sebebi yaşamın ölüme, diriliğin donukluğa protestosudur. Bilim adamlarının kanaatine göre ilkbahar merasiminde Keloğlanın halk tarafından gülüş objesine dönüşmesinin esas sebebi gülmekle kışı bertaraf etmek, ilkbaharı kış uykusundan kaldırmak, ölmüş doğayı yeniden canlandırmak amacı taşır. Çünkü köselik, kellik, keçellik doğa olaylarının kişileştirilmesi bağlamında kışın, soğuğun ve dolayısıyla kaosun simgesidir. Halk komedisinde Keçel (Keloğlan) hatta Sovyet zamanında dahi söylemleri, hareketleri, cevaplarıyla mevcut düzeni eleştirirdi. Şimdi Nevruz kutlamalarında bu tip eleştiri yerini tarife bırakmıştır.

Kökeni bakımından Keçel ya da Keloğlan tiplemesi Türk mitolojik sisteminde Taz Kaan'la bağlıdır. Protesto aslında Tanrı seviyesinde olan Taz Kaan'a karşı yönelip ancak Taz Kaan bütün nüktedanlığı, alaycı tavrıyla ciddi olana tepkidir. Nitekim hatta en büyük ruh seviyesine veya Ülgen'in anası, karısı durumuna getirilen Taz Kaan dinî-mitolojik ciddilikte güldürücü yönüyle ciddiliği protesto etmiş olur. Taz Kaan'ın sonradan yöneticilere çeşitli kademelerde itiraz etmekle gülen masal Keloğlan'ına dönüşmesi, bu varlığın başlangıçtan komik yönü ile bağlantılıdır. Keloğlan doğal olarak bu mitolojik varlığı taklit etmekle tiyatral bir biçimde insanları canlı olmaya, diri olmaya, ölümü simgeleyen kışı kovmaya çağırır. O. M. Freydenberg'in, *"Taklid dahilinde tanrıların doğasının güclendirilmesi amacı durur ve bu gülüş onlara değil, bize karşı o kadar uğurlu yönlendirilip ki biz halen de bunu komedi, imitasiya veya eleştiri gibi kabul ediriz. Taklidin biçim ve muhtevasının tam şekilde "ikinci yönü", yahud "ikizliğin" arkaik dini konseptidir. Çünkü dini alilik "yalan ve gülüşün hayırsever tabiyatı ile" tastik olunabilir. Bu gülüşte apogey (en üst nokta) dini düşüncenin "yaratıcı, canlı inamın halen umud eden gümrah olan" seviyesine ulaşır."* (Freydenberg 1978: 98) düşüncelerinden yararlanarak bu durumu özel protesto adlandırmak mümkündür.

Keloğlan'ın Orta Asya varyantı olan Aldar Köse tiplemesi de tıpkı Hoca Nasreddin gibi bütün zamanlarda yeni kıyafette doğar, çağın tepkilerini mizahsı bir şekilde dile getirer.

Önceden mitolojik zıtlığın birinci tarafında yer alan tanrısal ciddiyete karşı protesto olan Taz Kaanlık, Keloğlanlık, Aldar Köselik çağ değişdikçe tarihselleşerek yöneticilere karşı tavır almak yoluna gitmiştir. Mesela Aldar Köse mitolojik çağdan günümüze kadar mizahsı tavrını koruyabilmiştir. Nitekim onun eski çağın hükümdarının taştan ayakkabı yapmak emrine karşı protestosu da ilginçtir. *"Yara-Çeçen taş ayakabılarını almak için geldi, ancak Eren-Çeçen'in yerine onun gelinini gördü. Baktı ki gelin yolun köşesinde oturup kumu bir yere toparlıyor. Yara-Çeçen sordu:*

- Neden şöyle yapıyorsun?

- Eren-Çeçen kumdan iplik yapmamı istedi, gelin cevap verdi.

- Meger kumdan iplik yapmak mümkün mü? Yara-Çeçen, dedi.

- Taştan ayakabı yapmak mümkün olur, kumdan iplik yapmak olmur?

Yara-Çeçen bu cevaptan kızardı ve geri evine döndü." (Potanin 1883: 362)

Mevcut düzene karşı ister sözel isterse de eylemsel başkaldırı olsun bu bir protestodur. Protesto eden kendine özgüveni olan, korkmayan, geniş dünya görüşe sahip olmalıdır. O bakımdan hem masallarda hem Dede Korkut Kitabında hem fıkralarda mizahın protesto yönü esastır. Protesto herhangi bir hareketi, işi, haksız, usulsüz kabul ederek ona karşı olduğunu belli etmeye çalışma, kabul etmeme, kınama, reddetme eylemidir. Cimriliğe, korkaklığa, zalimliğe karşı, üst tabaka insanlara karşı hem Keloğlan'ın hem de Aldar Köse'nin keskin gülüş doğuran tavırları protesto mizahının en düşündürücü örnekleridir. Alay dolu sözleri, beklenmedik hareketleriyle gülüş uyandıran, güldüklerini alay konusuna çeviren bu Keloğlanlar, Aldar Köseler bütün zamanlarda iktdarları, rejimleri protesto etmektedirler. Hatta Aldar Köse tıpkı Keloğlan gibi akıllı insanlara da gülür. Bu tepki kültürü ihtiyatlı aklın, deli gülüşten daha faydasız olduğunu göstermek içindir. *"Otorite saygı ile ayakta durur. Saygı, ciddi, ölçülü, dengeli ve ağırbaşlı olmak demektir. Saygının alaya alınması otoritenin 'kamusal senaryo'sunun zedelenmesidir. Dünyevi ve dünyaötesi iktidarların mizah anlayışı yoktur. Her gülme eylemi sonunda bir uyumsuzluk yaratır. Bu uyumsuzluk Tanrısal/ilahi kozmosun armoni ve uyumunun bozulmasıdır."* (Avcı 2003: 2).

Azerbaycanda Keçel, Kazakistan'da Taşza Bala, Türkmenistan'da Kelce Batır adlarıyla bilinen Keloğlan kılık ve isim değişse de her zaman olaylara münasebetiyle bir itiraz kültürü temsilcisidir.

Mizah, genelde bir yerme sanatıdır, alay edenle alay olunan, gülünenle gülen arasındaki münasebetler topluluğudur. O bakımdan mizah sadece bir güldürme, eğlendirme sanatı değildir, aynı zamanda toplumsal bir itirazdır, protestodur. Nitekim Keloğlan, Keçel, Aldar Köseler fiziki kusurlarının do-

ğurduğu gülünç ve alay konusu olan görüntüleri ile ciddi görünmek isteyenlere karşı bir tepki sergilerler.

Son Söz

İnsan doğası için özgü olan mizah, basit gülmeden anlamlı mizaha kadar çeşitlilik gösterir. Ancak bütün hâllerde mizah insanın ruh dünyasına değil, bedensel taraflarına yöneliktir. Dolayısıyla gülme, alay konusu toplumun düşünce dünyası ile çelişen fiziki eyleme karşı bir içsel tepktidir.

Alay edenle alay objesi olan aslında bir madalyonun iki tarafı gibidir. Biri diğerini protesto etmekle ferdî, toplumsal tepkisini bu veya diğer şekilde, ancak gülerek, gülümseyerek göstermiş olur. Mizah kültüründe olmazsa olmazlardan olan protesto ile beraber acımasız, amansız, bir o kadar da yakışıksız protestolar da vardır. O hâlde mizahın protesto yanı her zaman alay eden açısından haklıdır, alay objesi olan tarafından haksızlıktır. Ancak esas mesele kimin haklı, kimin haksız olması değil, hayatın mizahi ögelerle yeniden kurgulanması, yeniden yazılmasıdır. Bu yeni senaryoda alay eden hem de kendine gülmüş olur, protesto ettiği şeyin bir parçasının, başka bir şeklinin kendinde var olduğunu bilmese de. Protesto ettiklerimiz bizi daha düzgün olmağa, hata yapmamaya, çevreye karşı dikkatsiz olmamaya, en esası haksız olmamaya, haksızlığa direnmeye sevk edir. O nedenledir ki bütün dönemlerde iktidarlar toplumsallaşan mizahtan korkmuşlar. Bühlül'den, Hoca Nasreddin'den, Bektaşi'den, Çuha'dan, İsi kişiden ve diğerlerinden.

Protesto içerikli mizahta amaç kahkaha atmak, kontrolsüz gülmek değil, gülümsemektir. Gülmekle, kahkahayla insan çevresindekileri rahatsız ettiği gibi kendi kontrolünü de kaybeder. Oysa gülümsemekle çevremizdeki olumsuzlukları protesto etmemiz, onlara güldüğümüz gibi kendi eksikliklerimize de gülümsememiz en doğru olanıdır. Eleştiri, tepki ve nihayet protesto yoksa kuralsız ve denetimsiz bir çağ başlamıştır demektir.

Kaynaklar

AVCI, Artun (2003), "Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece", *Birikim Arşiv,* S 166, Şubat.

BERGSON, Henri (2006), *Gülme,* çev.: Yaşar AVUNÇ, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BOETIE, Etienne de La (1995), *Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev*, çev.: M. Ali AĞAOĞULLARI, İmge Yayınevi, İstanbul.

CEBECİ, Oğuz (2008), *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir, İroni*, İthaki Yayınları, İstanbul.

CONNERTON, Paul (1999), *Toplumlar Nasıl Anımsar?,* çev.: Alaeddin ŞENEL, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FREYDENBERG, Olga (1978), *Mif i Literatura Drevnosti*, Nauka, Moskva.

MORREALL, John. (1997), *Gülmeyi Ciddiye Almak*, çev.: Kubilay AYSEVENER, Senay SOYER, İris Yayıncılık, İstanbul.

ÖĞÜT EKER, Gülin (2009), İnsan, Kültür, Mizah, Grafiker Yayınları, Ankara.

POTANİN, Grigori Nikolayeviç (1883), *Oçerki Severo-Zapadnoy Mongoli*, Vıp. 4, İzdatelstvo İmperatorskogo Russkogo Geografiçeskogo Obşçestva, St. Petersburg.

http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=151&dyid=487

www.komikfikralar.net/kategori/dini-fikralar/

yumor.azeri.net/

Kaynak Kişi: Fahreddin BAHŞALİYEV, Folklor Enstitüsü İlmî Araştırmacısı, 40 yaş.

FERAİZCİZADE MEHMET ŞAKİR'İN TİYATRO ESERLERİNDE MİZAH ve KÜLTÜREL KODLAR

Gıyasettin AYTAŞ[*]

GİRİŞ

Mizahın birçok tanımı yapılmaktadır. Arapçadan dilimize giren mizah, daha çok güldürü unsuru olarak belleğimizde yer edinmiştir. Bununla birlikte, mizahı bir gülmece sınırlılıkları içinde değerlendirmek doğru değildir. Mizahın içinde, iğneleme, iğretileme ve ince bir alay söz konusudur. Anlatma zamanı ve gündemine göre farklı değerler taşıyan mizah, anlatıcının ustalığını, anlatma gerekçesi ve ilgilendirmesi ile anlam kazanır.

Mizah, toplumların kültürel değerleri, sosyal algıları ve hayata bakışlarını ortaya koyan en temel unsurlardan biridir. Genellikle, hoşça vakit geçirmek ve sohbete renk katmak için başvurulan bir anlatma tarzı olan mizahta, gülme ögesi ön plana çıkmakla birlikte, düşünmeyi de beraberinde barındırmaktadır. Mizahın oluşabilmesi için öncelikle hem anlatanın hem de dinleyenin ortak bir algıya sahip olması beklenir. Çağrışımlar denkleşmediği takdirde, mizahın gerçekleşmesi mümkün olmayacaktır.

Hayatın içinde her zaman karşılaştığımız, çok az farkında olduğumuz yüzlerce komik unsur bulunur. Bunlar, kimi zaman fark edilmez, görülüp geçilir. Kimi zaman da birisi tarafından fark edilerek anlatıya dönüştürülür. Bu anlatım sırasında önce var olan çağrışımlar harekete geçerek mizahın oluşması gerçekleşir. Burada asıl önemli olan, anlatıcının hayatın komik bir o kadar da anlamsız yönlerini dile getirme yeteneğidir.

Mizahın oluşabilmesinde, yaratıcı bir zekâ ve keskin bir sezgiye ihtiyaç duyulmaktadır. Daha çok sözlü gelenek içinde etkili olan mizah, günümüzde genellikle yazılı alana daha çok kaydığı görülmektedir. Basın yayın organları ile birlikte, iletişim teknolojilerindeki yaygın kullanım mizahın yeni bir boyut kazanmasına neden olmuştur.

[*] Prof. Dr. / Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü / giyaytas@gazi.edu.tr

Yazılı mizah basın ve yayın hayatının etkili olmadığı dönemlerde latife ve hicivlerle etkili olmuş, gazetenin hayatımıza girmesi ile birlikte karikatürler de yazılı mizah aracı olarak kullanılmaya başlamıştır. Özel bir anlatım ve imgelem aracı olarak kullanılan ve çoğu zaman sözel olarak ifade edilemeyen veya edilmesinin etkisiz kalacağı durumlarda karikatürlere başvurulduğu görülmektedir. Bir çizgi veya bir surat çizimi, yüzlerse sayfa metne denk gelebilecek bir anlam derinliği oluşturduğundan, karikatürlerin diğerler mizah unsurlarına göre daha etkili olduğu söylenebilir. Karikatür, yazılı mizah içinde yaşadığımız çağın en önemli anlatım aracıdır. Bu yüzden karikatür, resim, heykel ve grafik sanatlarını da içine alan görsel unsurlar yeni bir mizah anlayışı oluşturmaktadır.

Türk toplumu mizah açısından oldukça zengin bir birikime ve bu birikim içinde zengin bir kültürel değere sahiptir. Maddi ve manevi kültürel kodların, dil zenginliği ve anlatma yeteneği sayesinde, adına Türk mizahı denilen bir anlayış ortaya çıkmıştır. Karagöz, Hacivat, Nasrettin Hoca, Pişekâr, Kavuklu gibi mizah ustaları yetiştiren, mizahı bu kişilerin özünde simgeleyen Türk insanı, mizaha derinlik ve zenginlik katmışlardır.

Modern psikoloji, mizah aracılığı ile insan psikolojisinin kodlarını ve toplumsal algıları tespit edebilmektedirler. Türk toplumunda mizahın algılanma biçimi ve mizaha yüklenen değer, tarihsel süreç içerisinde farklı aşamalar gösterir. Türklerin mizah anlayışında, farklı dönemler ve anlayışlar olsa da bunların tamamında ortak bir algıdan söz edebiliriz. Söz gelimi Selçuklular dönemindeki mizah anlayışı ile Osmanlı döneminde mizah anlayışı birbirinde farklı gibi görülse de bu farklılıkların kültürel algılardaki değişmelerin yanında, devrin siyasal ve sosyal şartlarından da kaynaklandığı bilinmektedir. Toplumsal değişme gelişmelere paralel olarak değişen mizah anlayışı, bir siyasal etki ve tepki aracı olarak daha yaygın kullanım alanına sahiptir.

Tarihte, genellikle yöneticilerin kendilerini eleştirenler karşısında acımasız ve tepkici bir tutum sergiledikleri, bunun karşısında mizah ustaları da bir yolunu bulup eleştirmekten geri durmadıkları görülmektedir. Kimi söz ustaları, ince bir mizah anlayışına sahip oldukları için eleştirilerinde simgesel mizaha başvururlar. Bunların başında Ezop gelmektedir. Batı kültüründe mizah, soytarılar tarafından yapılmakta, eleştiri olmakla birlikte, gülme unsuru ön plana çıkmaktadır.

Türk mizahının Selçuklular zamanında geliştiği, önemli mizah ustalarının da bu dönemde yetiştiği bilinmektedir. Bunun yanında Osmanlı döneminde mizahın tekdüze ve statik bir yapı göstermesi, bu durumun devlet yönetimi ve siyasal algıyla doğrudan ilgili olduğu söylenebilir. Bu da toplumları siyasal

yönetimlerden ve bu yönetim biçiminden ne denli etkilendiği, mizah kültürünü bu algıya göre oluşturduğunu göstermektedir

Siyasal ve sosyal yapıları birbirine benzeyen toplumların mizah açısından ortaklıklara sahip olduğu görülür. Yolda yürüyen birine gülen biri, aynı durum karşısında hiç tepki vermeyenle ortak bir kültürel algıya sahip olmadığını gösterir. Bu durum aynı toplum içinde de görülebilir. Karadeniz bölgesinde bir duruma gülünürken, aynı durum Akdeniz bölgesinde hiç de komik bulunmayabilir. Bu da dilin yanında coğrafi bölgelerin de mizah algısındaki farklılaşmada ne denli etkili olduğunu göstermektedir.

Mizahta asıl olan öge söz oyunlarıdır. Daha çok Türk kültüründe etkin olan bu tarz mizah, hem sözlü hem de yazılı edebiyatta çok sıklıkla başvurulan bir yöntemidir. Bir kimsenin olur olmaz söze karışması, üzerine vazife olmayan şeylere müdahale etmesi karşısında anlatılan şu cinas buna en güzel örnektir. Bektaşi babasına, "Tuvalette sakız çiğnemek mübah (uygun) mudur?" diye sorduklarında, Bektaşi babası, "Bir sakıncası yok. Ancak bir başkası görmesin, yanlış anlayabilir." der. Bu anlatımda kullanılan cinas, hem iğneleme hem de iğretilemeyi bir arada gerçekleştirir. Cinas, bir zekâ göstergesidir. Hem dilin kullanım inceliğini bilmeyi hem de ustalıkla onu kullanmayı gerektirir.

Daha çok dolaylı anlatımda kullanılan ve insanları rencide etmeden onlara ders vermeyi amaçlayan mizah şekli de hayvanlar üzerinden yapılandır. Çocukların taklidi, bir eserin komik yanlarını ön plana çıkarma veya halk edebiyatında sıklıkla karşımıza çıkan taşlamalar da ayrı bir mizah tekniğidir. Bütün bu mizah anlayışlarının her birinde kültürel kodlar ve algılar önemli bir yere tutar.

Türk kültürünün kodlarını belirleyen, bir başka söyleyişle mizah aracılığı ile toplumsal değer yargılarımız fıkralar aracılığı ile ortaya çıkmaktadır. Günlük hayatta, hem konuşmaları renklendirip zenginleştirmek hem de anlatılan bir konuya derinlik katmak amacıyla anlatılan fıkralarda mizahın bütün ayrıntılarını bir arada bulabilmekteyiz. Fıkra her durum ve ortamda anlatılmaz. Anlatılabilmesi için verilecek mesajın, mizahi ve hiciv yönünün iyi hesaplanması gerekmektedir. Fıkralar, sadece gülmece yanı ile değil, aynı zamanda eğitici özelliği ile de önemli bir mizah aracıdır.

FERAİZCİZADE'NİN TİYATROLARINDA MİZAH

Türk tiyatro edebiyatının önemli isimlerinden biri olmanın yanında, Türk diline yaptığı hizmetleri ile de dikkat çeken Feraizcizade Mehmet Şakir (1852-1911) yeterince üzerinde durulmamış ve bir bakıma ihmal edilmiş edebiyatçılarımızdandır. Ahmet Vefik Paşa ile olan tanışıklığı onu tiyatroya yöneltir. Moliere etkisinde eserler yazmaya başlar. Kuru bir taklitçilik ve takipçilikten

uzak durarak özgün olma çabasını gösterir. Bu özgünlüğü eserlerinin konu seçiminde ve sunumunda gösterir.

Altı tiyatro eseri kaleme alan Ferazcizade Mehmet Şakir, bu eserlerinden ilk üçünü *Menâzırü'l-Letâif* başlığı altında kaleme alır. Onun eserlerinde güldürme bir diğer adıyla mizaha her zaman ön planda olmuş, buna özel bir dikkat göstermiştir. Mizah, Ferâizcizâde Mehmet Şakir'in tiyatrolarında insanın ortak zaaflarından hareketle şekillenir. Bu ortak zaafların önemli bir kısmı, kültürel kodların farklı bir bakış açısıyla ele alınmasıyla ortaya çıkar.

Türk anlatma geleneğinde öteden beri kullanılan mizah, bir bakıma hicvetme aracı olarak da kullanılmaktadır. Başta Meddah olmak üzere geleneksel Türk tiyatrosunda güldürme ve düşündürme asli unsur olarak yer alır. Bir şeyi doğrudan anlatma yerine dolaylı anlatmayı, bunu da mizah unsurları ile destekleyerek sunmayı bir alışkanlık hâline getiren Türk anlatma geleneği, günümüze kadar çeşitli biçim ve formlarda kullanılmış ve kullanılmaya devam etmektedir.

Tanzimat'tan sonra edebiyatımıza giren yeni türler arasında yer alan tiyatro, diğer edebî türlerden daha fazla ilgi görmüştür. Bu dönemde kaleme alınan tiyatroların sayısı, diğer türlerle mukayese delmeyecek kadar çok olması da bunun en önemli göstergesidir. Önceleri tercüme ve adaptelerle başlayan tiyatro yazarlığı, daha sonra telif eserlerin kaleme alınmasıyla yeni bir boyut kazanır. Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* ile birlikte ilk telif Türk tiyatro eserlerinin kaleme alındığı kabul edilmektedir. Bununla birlikte yazılı olmamakla birlikte veya yayınlanmamış olmasına karşın çok daha eskiye dayanan bir Türk tiyatro edebiyatının olduğu da muhakkak.

Mehmet Şakir, tiyatrolarında genellikle yanlış anlamalar, karakter çatışmaları ve insan psikolojisinin belirgin girdapları üzerinde durulur. Özellikle davranışların doğurduğu çatışmaları usta bir mizah üslubu ile ele alan yazar, bunda da çok başarılı olur. Her ne kadar eserlerinde Moliere etkisinin olduğu iddia edilse de onun daha çok geleneksel Türk tiyatrosundan daha fazla yararlandığını söyleyebiliriz. Bilindiği gibi, Moliere'nin eserlerinde de geleneksel Türk tiyatrosunun unsurlarına rastlanmaktadır.

Feraizcizade'nin tiyatrolarında geleneksel ile Batı tarzı komedi arasında bir denge kurulmaya çalışılır. Onun kurmaya çalıştığı bu denge, birinin lehine hiçbir zaman eğilmez ve kendine has bir çizgi oluşturur. İçinde yaşadığı toplumun değer yargılarını ve kültürel kodlarını özümseyen Mehmet Şakir, Tanzimat tiyatrosunun mizah alanında en başarılı yazarları arasında yer almıştır (And, 1970) .

Mehmet Şakir'in kaleme aldığı ilk tiyatro eserlerinde *İnatçı Yâhûd Çöpçatan* (Feraizcizade, 1884a) piyesi cehaletin ve inadın doğurduğu komik unsurlar üzerine kurulmuştur. Zarifcan Efendi, Buhara'dan göç ederek Uşak'a yerleşmiş, inatçı, dediğim dedik, çok inatçı bir halı tüccarıdır. Olaylar bu karakteristik özelliğin biçimlemesi etrafında oluşur ve gelişir.

Eserin en önemli özelliği, konusu İstanbul dışında geçen tiyatro eserleri arasında ilk sırayı almasıdır. Zarifcan Efendi'nin oğlu Hıbret'i, 16 yıl önce babası ile birlikte Buhara'dan gelmiştir. Buhara'da hamile olarak bıraktığı karısı Meliha'dan bir daha haber alamaz. Bu arada Meliha, Fıtreti'yi dünyaya getirir. Fıtreti kısa zamanda büyüyüp genç bir kız olur. Bir rastlantı sonucu Rusların elinden kurtularak Uşak'a gelir, Hıbret'in yanında işe girer. Baba kız birbirlerini tanımamaktadır. Bununla birlikte birbirlerine karşı, içten içe yakınlık duyarlar.

Fıtreti, Buhara'dayken Nimeti adında bir delikanlıyı sevmiştir. Nimeti'nin Buhara'dan ayrılması ile birlikte iki sevgili birbirini kaybeder.

Zarifcan Efendi, Yadigâr ve Fıtreti'yi onların bütün karşı çıkmalarına rağmen sevdikleriyle değil, kendi seçtiği iki yabancıyla evlendirmek istemektedir. İhtiyarı (Zarifcan) yola getirmek ve inadını kırmak üzere, dolap çevirme konusunda uzman bir kadın olan Vassaf'ın yardımına başvurulur. Vassaf, ihtiyara yabancının öldüğünü söyleyerek, bu işi para karşılığı kapatacağını söyler. Bu arada Fıtreti de yalancıktan deli numarası yapar. Zehra'ya verdiği altınları geri alır. Hıbreti'nin üvey oğlu (önceki karısı Meliha'nın eski kocasından olan oğlu) Kâmkâr, sözde ölen yabancının arkadaşı olduğunu söyleyerek, şantajla ihtiyardan para ve Yadigâr'la evlenmek için izin kâğıdı koparır. Aslında Kamkâr, Yadigâr'ın sevgilisidir.

> *"Hazret: Kâğıdı ver kâğıdı bu afetten kurtulmak mümkün değil.*
>
> *Kâmkâr: İşte efendim.*
>
> *Hazret: (İzinnameyi okur) Kâmkâr bin Abdülmümin! Ne Abdülmümin'in torunu Kâmkâr sen misin?*
>
> *Kâmkâr: Evet bendeniz. Buharalıyım. Asıl şehrimiz kasr-ı irfan, ceddimiz Câfer han, ismi âcizanem Kâmkâr bin Abdülmümin. Evvelden de dedim ya belki babamı biliyorsunuz.*
>
> *Hazret: Ne sen Abdülcebbar efendiyi biliyor musun?"* (Feraizcizade, 1884a: 72).

Sonradan da Hıbreti'nin üvey oğlu olduğu anlaşılır. Fıtreti'nin satıldığı adam da, sevgilisi Nimeti'dir. Böylece hem sevgililer birbirleriyle kavuşur hem de dağılmış olan aile fertleri birbirlerini bulmuş olurlar.

Sonunda Yadigâr, hem dedesinin uygun gördüğü hem de sevdiği kişiyle evlenirken eser mutlu sonla bitirilir:

"Kâmkâr: A! Hiç bilmez miyim? Hatta bizim burada bizim bir dede varmış, adına Zarifcan Efendi derlermiş, asıl adı Abdülcebbar Efendi beni ona gönderdi, acaba o Zarifcan Efendi…

Hazret: Lebbeyk ya torun.

Kâmkâr: Ah! Demek dedem sizsiniz! Beni buraya getirten de siz.

Hazret: Evet Zarifcan Efendi menim.

Kâmkâr: Ah! Dedeciğim (sarılır) aşk haltıyla ettiğim kusurları af ediniz.

Hazret: (Alnını öper) neyse savrukluk oldu.

Vassaf: Ey işte bu garip. Demek ki sizin Nahduvan'dan gelecek dediğiniz torununuz buraya gelmiş. Kızınızla ilgilenmiş de birbirinizden haberiniz olmamış doğrusu ya bu tesadüfe şaşılır. (kapıya vurur) Kız Yadigâr, gel! Kız sana diyorum gel gel işte nikâh izinnamesi imzalandı. Mal senin oldu. Hem de Hazret'in vermem diye inat ettiği adam asıl kendi istediği torunuymuş. Sonradan bildik çıktılar. Ama canım hep kabahat Hazret'te. Böyle iki ad taşımanın ne lüzumu var. Ben onun öbür adının Zarifcan olduğunu henüz duydum." (Feraizcizade, 1884a: 72-73).

Genellikle dediğim dedik, çaldığım düdük diyen tiplerin yola getirilmesinde başvurulan hile, bu eserde de karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel tiyatro oyunlarında sıklıkla ele alınan bu tür benzeşmelerin Mehmet Şakir tarafından da kullanılmış olması dikkat çekicidir. Bu eserde dikkat çeken bir diğer husus, ilginç tesadüflerin bir araya gelerek atılan düğümlerin arka arkaya çözümlenmesidir.

Feraizcizade'nin kaleme aldığı *İcab-ı Gurur Yâhûd İnkılab-ı Muhabbet* (Feraizcizade, 1884b) piyesinde Hasan Kaptan oldukça cimridir. Kendisi ölünce, karısı Selamet Kadın ile oğlu İhsan yirmi bin altınlık bir mirasa konarlar. Parayı almak üzere İstanbul'a giden *Selâmet* Kadın, talep edilen hücceti ödeyemediği için geri döner. Büyük bir mirasa sahip oldukları için burunları büyür ve etraflarını küçümsemeye başlarlar. Hasan Kaptan'ın kardeşi Tayfur Efendi, alacağı olan yüz altını isteyince veremezler.

Bu arada uşaklarından Arnavut Ramazan boş bulunarak Tayfur Efendi'ye miras için hüccetin İstanbul'dan alınmadığını ağzından kaçırır. İhsan esnaf kızı diye küçümsediği Fevzi ile nişanını bozar. Ramazan'ın da sözlüsü Remzi'yle nişanını bozdurur. Her ikisi Nazife ile cariyesi Nurdil'le ilişkiye girerler. Para düşkünü ve biraz hafif meşrep olan bu iki kızla evlenmeye karar verirler. Bu arada Selamet'in kendisine karşı göstermiş olduğu bir davranışa öfkelenen Tayfur Efendi, entirikacı bir hâkimin yardımıyla Selamet Kadın'la

İhsan'ı hapse attırır. Aradan üç ay geçtikten sonra, ana ile oğul, delikanlının önce nişanlanıp mirasa konduktan sonra evlenmekten vazgeçtiği Fevzi'nin babası tarafından hapishaneden kurtarılır.

"Tayfur: - (Bizzat mülahaza) Ey kâhin efendi! Bunu da hallettik. Bunun sugrası kübrası neticesi her câyi, kıyası bukalemun oldu.

Ferhengi: - (Döner) Beni çağırdınız, kıyasını sordunuz.

Tayfur: - (Taaccüple) Hay budala! Canım kıyasını kim soruyor?

Ferhengi: - Evet! Kıyasını soruyordunuz.

Tayfur: - Ey Baba Ferhengi! Uzun etme…

Ferhengi: - İşte kıyas budur. Sana açıktan söylerim ki, sen söz dinlemez, kendi bildiğin eğri yola gider, kavlabasın. Hoynumsa, bu iş hiç yürümez. Seni herkes mizaha alır. Şimdi sakalına, fi-maba'de maskaraca haline güleceklerdir. Evet, sugran haletünlâni. Kübran meletünlâni. Neticen zıvık. (yine ağır ağır gider)

Tayfur: - Öyle mi ya?

Ferhengi: - (Tekrar döner) Hay hay. Sen yakında âleme rezil ve bednam olacaksın. Tekrar eylerim ki, sugran haletünlâni. Kübran meletünlâni. Neticen zıvık. İşte bu. (gider)

Tayfur: - (Elini ağzına tutar, herif gidinceye kadar sanem gibi durur) Oh! Defoldu gitti. Pıt desem yine dönecek! Hele ses çıkarmayıp kurtuldum. Ne yanşak, tansak, budala herif imiş be! Kâhin Efendi! Anlayışına turp sıkayım. Tuzlayım da kokma iyi mi? Ben ise herif ledünniyat anlatıyor diye yüzüne bakıp duruyordum. Meğerse bu zırlağın biriymiş. Eğer hep kâhinler böyle kendinden bihaber ise! Vay anların sözüyle hareket edenlerin haline! (gider)" (Ferazicizade, 1884b: 56-57).

Tayfur Efendi'nin yardımı ile zor durumdan kurtulan Selamet Kadın ve İhsan, yaşadıkları çeşitli maceralardan sonra akılları başlarına gelir. Böylece, varlık günlerinin dostlarıyla kara gün dostlarını ayırmayı öğrenirler.

"Hüsrev: Zavallı çocuk! Daha iç yüzünde neler var. Senin için bir kokonanın oğlu deniliyor! Böylece haramzade olduğuna kadınlar, efendiler şahadet edecekmiş. Ama siz Mevlâ'ya tevekkül ediniz. Sıdkınızı bütün tutunuz. Allah hakkı izhar etsin.

İhsan: Andan haberim var. Asıl beni vücudumdan pişman eden bu meseledir." (Feraizcizade, 1884b: 57-58).

Mehmet Şakir eli para görünce insanın nasıl değiştiğini ve bu değişim ile birlikte gülünç durumlara düştüğünü de gözler önüne sererek bu gibileri acımasızca hicveder.

"Tayfur: Ay dondum da kaldım.

Ramazan: Evet, Hanım büsbütün değişmiş, zengin olalı ahlakı daha bozmuş, zannıma göre merhumun hırsı da beraber miras kaldı. Burnu da Kaf dağından inmiyor. Hatta İhsan'ın kendi oğlu olduğuna dair yazılan hücceti harç vermemek, ödünç almağa serfüru etmemek için, almamış da; İstanbul'da bırakmış! Ey yarın sırrımızı açtığımız dostun birisi düşman olur da hücceti iç ettirirse… aydı kaydı pat, başımıza bir bela çıkar. Dünyada neler olmaz? Ben bunları akrabadansınız deyu sade size açıyorum. Boşboğazlığa gelir sözler değil ha.. Hepsi işin dan yeri. İşte mülahazasızlık olursa bu kadar olur.

Tayfur: (Bizzat mülahaza) Şu hüccet maslahatını anladığım fena olmadı.

Ramazan: A canım, patavatsızlık lâzım mı? En ziyade hısım akraba karşısında inayet etmeli. Malûmdur ki, ekseriya hısım insana hasım olur.

Tayfur: (Bizzat mülahaza) Şu sözlerden uyandıkça uyandım. Güya herif bana ihtar ediyor. Bakalım daha ne cevahir yumurtlar. Kapı yoldaşı! Bu pek gücüme gitti." (Feraizcizade, 1885b: 13).

İnsanın ortak zaaflarından biri de varlık içinde iken etrafına karşı üstten bakması, kendi her zaman üstün görmesidir. Halk arasında çok sıklıkla kullanılan "Düşmez kalkmaz bir Allah." deyimi bu tür kimseler için söylenmiştir. Mehmet Şakir sonradan görmelerin içine düştükleri komik hâllerini gözler önüne sererek izleyiciye ders verir.

Evhami (Feraizcizade, 1885a) adlı tiyatro eserinde batıl itikatlar ve bu itikatların doğurduğu sonuçları ele alır. Ahmed Mithat Efendi'nin *Açıkbaş* adlı eseriyle benzer yönlere sahip olan Evhami, bir yanıyla da Moliere'nin eserlerini çağrıştırmaktadır.

Asıl adı Rıfkı olan Evhami, adına ve lakabına uygun bir karakteristik özelliğe sahiptir. Kendisi sağlığı konusunda çok endişeli olup bu yüzdende de istismara açıktır. Onun bu zaafından yararlanan Leknahuri adlı dolandırıcının elinde oyuncak olur. Asıl adı Şemi olan Leknahuri, Erzurum'da adam öldürmüş, konulduğu cezaevinden firar ederek Ankara'ya gelir. Burada babası Muslu'nun kızı Pembe'yi kaçırır. Pembe babasının kendisini istemediği biri ile zorla evlendirmek istemektedir. Şemi, Evhami'ye bu kızı üvey kız kardeşi olarak tanıtır.

Şemi, Evhami'ye karısı Sabire'nin eve erkek aldığını söyleyip bu konuda onu inandırınca Evhami de Sabire'yi evden kovar. Leknehuru'nin asıl maksadı, kız kardeşim diye tanıttığı Pembe ile Evhami'nin evlenmesini sağlamaktır. Bu arada kendisi de Evhami'nin kızı Hasna ile evlenecek, bu yolla Evhami'den bir bostan ve 500 altın almak amacındadır. Şemi, kendisini hekimlikte ve büyüde usta biri olarak tanıtır. Evhami'nin içine sürekli bir hasta-

lık korkusu yerleştirir. Hasna'nın da Pertev adında bir sevgilisi vardır. Pertev, Evhami'nin sahtekârlığı konusunda uyarmasına karşın bunda başarılı olamaz.

Hazırlanan tuzağı bozmak isteyen Pertev, Evhami'nin Kastamonulu uşağı Durmuş ile Sümbül'den yardım ister. Pertev, Evhami'yi Açıkbaş'ın türbesine götürür ve burada Sümbül sesini ve kılığını değiştirerek sözde türbeden seslenip Evhami'ye bütün gerçekleri anlatır. Pembe de Leknehuri'nin elinden kurtularak sevgilisi Ferhat'la evlenmek istediği için bütün gerçekleri Evhami'ye nakleder. Ancak Evhami Leknehuri'ye o kadar inanmıştır ki bu söylenenlere bir türlü inanmak istemez. Zaptiyeler, Erzurum'dan gelen bir ihbar üzerine Leknehuri'yi yakalayınca Evhami bu sefer inanmak mecburiyetinde kalır. Sabire'nin masum olduğu anlaşılır. Pembe Ferhat'la, Hasna Pertev'le, Durmuş da Sümbül ile evlenirler.

Eserin yazılışında çeşitli etkilerin olduğunu ileri süren kimi araştırıcılar, onda Moliere'nin özellikle *Hastalık Hastası ve Tartüf* adlı oyunlarının etkisi üzerinde durulur. Metin And, Ferâizcizâde'yi devrin Moliere'i olarak takdim ederek onun yazmış olduğu eserlerde, komik unsurların yanında, usta bir hiciv geleneğine de sahip olduğuna dikkat çeker. Evhami yazıldığı yıllarda oynanmamış, 1973 yılında Devlet Tiyatrolarında sahnelenmiştir. Metin And, Ferâizcizâde ile ilgili şu tespitleri yapar:

> *" Moliere üzerine bilgi ve sevgisini Ahmet Vefik Paşa aracılığıyla kazanan Feraizcizade, Ahmet Vefik Paşadan çok değişik olarak, Moliere'i uyarlamamış, ondan esinlenerek yepyeni bir anlayışla özgün ve yerli renklerde yaratılar ortaya koymuştur.*" (And, 1974: 55-56).

Evhami'de ele alınan hususları şu ana başlıklar altında toplamak mümkündür: Sürekli yalan ve dolanlar, usandıran gevezelikler, biraz budalaca zengini kandırarak ondan para sızdırma, şive taklitleri, çıkar için çevrilen entrikalar ve yanlış anlamalar.

Asıl adı Rıfkı Bey olan Evhami, yazar tarafından yukarıda belirtilen özelliklerinden ötürü "Evhami" adı takılmış, o ismiyle müsemma kılınmak istemiştir. Evhami, asıl adı Şemi olan Leknahuri'nin oyuncağı olmuş, o ne derse onu yapmakta, bütün hayatını onun belirlediği çizgiye göre şekillendirip düzenlemektedir. Çünkü Leknahuri, kendisini büyük bir müneccim ve gizli ilimlerin tamamından haberdar bir âlim olarak tanıtmıştır.

Evhami'nin sağlığına çok düşkün olduğunu bilen Leknahuri, kendisini ona tanıtırken, bilinmeyen mekânlardan ve bilinmeyen insanlardan, olaylardan bahsederek daha çok itibar kazanmasını bilen biridir.

> *"Ah efendim! Dünyayı görmemişsiniz ki hâlini bilesiniz... Bir zamanlar Çin taraflarında seyahat ederken "Kenton" adındaki büyük şehirde*

Çinliler içine düştüm. Onların reisi olan zat bize ziyafet verdi. Huzuruna vardıktan yarım saat sonra, tatlı ikram eder gibi, birer kahve kaşığı kırmızımsı macun verdiler." (Feraizcizade, 1885a: 26).

Leknahuri bu sözlerle kendisinin nereleri dolaştığı, bazı şeyleri nasıl öğrendiğini anlatmaya çalışmaktadır. Evhami de aşırı derecede hastalık hastası bir ruh yapısına sahip olması hasebiyle, onun her sözüne itibar etmektedir. Hatta Leknahuri, *Çengi Yahut Daniş Çelebi* piyesinde Saliha Molla'nın, oğlu Daniş'e verdiği uydurma Mühr-i Süleyman'ı gibi, adına da usturlap dediği, güya gaipten haber veren bir aletinin olduğunu ve ondan aldığı bilgileri söylediğine Evhami'yi o derece inandırmıştır ki Evhami bütün işlerini bu usturlapa göre ayarlamaktadır.

"Leknâhuri: –Destur! Destur! ... Efendim, iyice yokladım usturlabı. Zatınıza hitaben diyor ki. "Ey Rıfkı Efendi! İş bu cumartesi günü yerinizden kımıldamayı yasakladım. Hiç kıpırdamadan duracaksınız. Evden dışarı çıkmak zararlıdır. Konuşmak da belâ getirir." (Feraizcizade, 1885a: 33).

Evhami bu sözlere inanır ve konuşmadan, hareket dahi etmeden cumartesi evinden dışarı çıkmaz. Hâlbuki Leknahuri'nin niyeti, Evhami'yi evden çıkarmamak, hazırladığı plan gereğince Pembe ile rahatça gönül eğlendirmektir. Bu planına ulaşmak için kullandığı yol, Evhami'nin batıl itikatlarını istismar etmek ve onun bu zaafından yararlanmaktır.

"Leknahuri: –..... Yaa; güzelim! Herifin çıkmadık ne kadar canı var, onu böyle cumartesi kibarı eder, istediğimiz yerelere gideriz; bazen de kendisi savrulur gider... İstenilen oyun oynanıyor. Hele 'perhiz' diye günden güne gıdasını azaltıyorum, herif dirhem dirhem eriyor. Açlık bir yandan sarıyor, uyandırdığım korku öbür yandan yoruyor. Baksana artık büsbütün düştü. Bir kere kakırdadı mı, işimiz ayna! ... O vakit bütün malın üstüne ben yatarım. Seni bağrıma sarar keyfime bakarım... Kehâ... kehâ... Aman, geliyor, biz gidelim..." (Feraizcizade, 1885a: 34-35).

Pertev, Evhami'yi Leknahuri konusunda ikaz etmek ister. Ancak Evhami, bundan anlayacak hâlde değildir. "*Siz hâlâ akıllanmayacak mısınız, efendim? Etrafınızı alan düzenbazların tuzağında öyle elleri ayakları bağlı av gibi kalacak mısınız?*" (Feraizcizade, 1885a: 36) diyen Pertev, devamla Leknahuri'nin nasıl biri olduğu hakkında şu bilgileri verir:

"Bakın size anlatayım: O Leknâhuri dedikleri kalpazan, bir belâdır, azgının biridir. İçi dışı kötülükle dolu. İşi gücü hep şeytanlık... Salepçi güğümü gibi bir herif: Ağzından şeker akar, içinde âfet kaynar. Size acıyorum, efendi baba!... Gerçi hünerli bir kaltaban. Elin kahpesini size kız kardeşim diye yutturuyor. İşte bundan ötürü, fevkalâde hünerine hiç diyecek yok... Ama başınıza takındığınız süsler günün birinde kapıdan sığmaz olacak..." (Feraizcizade, 1885a: 36-38).

Evhami, Leknahuri'ye o kadar inanmıştır ki, Pertev'in usturlabını vurup kıracağını, onun sadece bir sahtekârlık aracı olduğunu söyleyince Pertev'in bu sözlerden sonra, mutlaka çarpılacağı, bir belaya uğrayacağını zanneder.

> *"Evhami: –... Ey, sen bittin ... Şimdi bittin... Canın çıktı, öldün... Belân ne ise onu buldun... O, seninle uğraşır artık... Ah, bizim evde olmasın! ... Şimdi seni çatlatır... Çatadak patlatır... Eyvah! beni yaptı sanırlar... Bense, usturlap hazretlerine kendimi teslim ettim... Ona karşı boynum kıldan ince... Aman! ... Eyvahlar olsun!... İşim bitti .... Deminden beri başıma gelen bütün uğursuzluklar hep ondan ötürüdür. Hep onun sözünü tutmamamdan ötürü... Bak unutmuş gitmişim... Bugün hiç kimse ile görüşmeycektim... Görüşmeyi yasaklamıştı... Oldu olanlar bana!..."* (Feraizcizade, 1885a: 40)

Evhami aynı zamanda el âlemin maskarası durumuna da düşmüştür. Etrafındaki komşuları onun bu yönünü tenkit etmektedirler. Gerçi sonunda bütün işler ortaya çıkar, Leknahuri'nin sahtekâr biri olduğu belli olur.

Bu eserde üzerinde durulan önemli konulardan biri de boş inançlar ve hurafelerin insan hayatını nasıl etkilediği ve onun sosyal yapısını hangi ölçülerde şekillendirdiğidir. Toplumların sosyal yapıları içerisinde geliştirilen inanç sistemleri ve bu sistemlerin sosyal hayatı düzenleyen yönleri olmakla birlikte, kimi zaman akla ve mantığa uymayan inanç şekillerine de şartlandığı ve insanların bir kısmının da bundan etkilendiği bilinmektedir. Tıpkı Evhami'de olduğu gibi. Aşağıda sunacağımız bölümde Evhami'nin batıl itikatlara ne kadar inandığı ve nasıl bir istismara yatkın bir ruh hâline sahip olduğunu görmüş olacağız.

> *Leknahuri: –... Evet! ... Bizim gibi maneviyatla uğraşan zatlara dokunanlar tez belâlarını bulurlar...*
>
> *Evhami (Okuyup üfleyerek): –Büyüsüne tavşan başı.*
>
> *Leknahuri: –Koyun şişirircesine fuh fuh üflerim.*
>
> *Evhami: –Canım bırak beni (Kendini yoklar) Acaba karnım şişmeye başladı mı ki? Ayağımdan yukarıya doğru yürüyor gibi geliyor.*
>
> *Leknahuri: –Patadak patlarsın!...*
>
> *Evhami: –Ay ay ay, aman!*
>
> *Leknahuri: –Ben bırakır giderim... Kimseye ihtiyacım yok... Lâkin olanlar sana olur. Yarın sağlık kanunlarına aykırı bir harekette bulunursun, kalp durmasına, genç ölümüne uğrar, ölür gidersin...*
>
> *Evhami: –Allah korusun!...*
>
> *Leknahuri: –Gider bir kalıp sabun alır, her tarafını iğneler, kuyuya atarım. O eridikçe sen de erir, per perişan olursun.* (Feraizcizade, 1885a: 89-90)

Leknahuri'nin *Evhami*'yi her şeyden haber veriyor diye uydurduğu usturlap ise gökyüzünü gözlemek için kullanılan gözleme aletidir. Pertev'in tabiriyle, "*onunla fala bakmak, hep buralarda zenginler için kurulmuş bir tuzaktır*." (Feraizcizade, 1875: 41)

Mehmet Şakir, Evhami'de Molliere'nin etkisinde kalmış olmakla birlikte, bu muhtevadaki yerli renk ve biçimleri gölgelememiştir. Eserde yer alan bütün şahıslar ve bu şahıslara bağlı olarak gelişen olaylar tamamen yerlidir. O dönemin tiyatrolarında çok az kullanılan mahallî ağızları tiyatroya sokma, kendi sosyal durumlarına göre karakterlerin konuşturulması, Ferâizcizâde'nin bulduğu orjinallikler arasında sayılabilir.

Bu eserin, Moliere'nin Ahmet Vefik Paşa tarafından çevrilen *Hastalık Hastası (Meraki)* adlı oyununundan etkilendiği ve bu etkilenmenin de sadece oyunun kanavasından ibaret kaldığı açıkça bellidir. *Evhami* piyesinde konu olarak, hastalık korkusuyla beraber, onu arka plana itecek boş inançlar üzerinde durulmuştur.

Evhami'de dikkati çeken bir diğer husus da, geleneksel tiyatrolarımızdan etkilenmiş olmasıdır. Ferâizcizâde Mehmet Şakir, eserinde, geleneksel tiyatrolarımız içerisinde önemli bir yere sahip olan, taklitlere başvurmuş, bunlar arasında Kastamonu ağzı üzerinde durmuştur. Eserde, Evhami'nin uşağı olan Dursun, orta oyunana çıkmış bir Kastamonuludan farklı değildir. Saf, sözü tersinden anlayan Dursun ile Evhami arasında cereyan eden şu diyalog, bu özelliği gözler önüne sermektedir:

> *"Dursun: –İlâhi yâ Rabbi !... Uruhsat var mı iki çift lakırdıya?*
>
> *Evhami: –Hıı... Neye dair bakalım?*
>
> *Dursun: –Dayoru mayoru, bizim büyük hanım için... Pek ağloyu. Hemin ağloyu, zamanayın gittim de...*
>
> *Evhami: –Sus! Artık onun sözü yasak! Hepinize yasak ettim! Otuz senelik kocasına ihaneti öğrensin...*
>
> *Dursun: –Gözleri yumruk gibi şişmiş... Nah!... (Yumruğunu göstereyim derken Evhami'nin başına vurur.) Aman, efendicuğum.*
>
> *Evhami: –Sus diyorum haydut!... Izbandut!... Kör müsün? Karşında adam var işte!*
>
> *Dursun: – "Aman" diyon sona."* (Feraizcizade, 1885a: 22-23)

Kırk Yalan Köse (Feraizcizade, 1885b) piyesinde Hacı Safi ile karısı Sıtkıye Dudu kırk yaşlarında al yanaklı bir köse olan Mahir üzerinde tartışırlar. Safi'ye göre Mahir, âlim, fazıl, hünerli ve her şeyi altın yapabilecek sırlara sahip biridir. Mahir'in kahrını ise altınları bir gün ele geçirmek için çekmektedir. Sıtkıye Dudu ise kocasının aksine Mahir'e hiç güvenmemekte ve hatta bir

gün onun kendilerini ekmeğe muhtaç edeceğini söylemektedir. Karı kocanın tartışmasını dinleyen Mahir içeri girerek istenmediğini ve gitmek arzusunda olduğunu söyler. Bunun üzerine Safi kendisine yalvar yakar olur ve ondan birçok özürler dileyerek kalmasını sağlar. Sıtkıye Dudu da onun yüzüne ağzına geleni söyleyerek yanlarından ayrılır. Mahir Safi'nin kızını da aldatmış ve onu hamile bırakmıştır. Bugün yarın diyerek onu oyalamaktadır. Zekiye içine düştüğü durumdan kurtulma ümidiyle ona inanmaktadır. Aşki Baba da tıpkı Safi gibi altın delisidir.

"Sıdkiye: (Meydana çıkar) Ama ne bakas ne banavasın; adeta, zırlak bir budalasın. Böyle düzenbaz, Çıfıt çengilerine aldanan, sonra belasını bulur. Ama iş işten geçer. Allah Allah, bu anlaşılmayacak şey mi? O gelirken, hatta yanımıza geldikten sonra, yüzüne karşı, aleyhine söyleniyordum. T'an ettiğim kulağıyla duyunca herif bir güzel bilgiçlik sattı. Nâtıkaperdazlıkla avanağı aldattı. Aman bir düşün; seni bebecik yerine komuş, kargalarla aldatıyor. (Mahir sür'atle gezinir) Of artık boğuluyorum; bu sersemliği bırakınız, şu dâhîyye de evimizden ırak olsun. Cehenneme kadar yolu var.

Sâfî: (Hatuna yumruk döşer) Alındı artık, alındı artık cezanı gör de sesin tıkansın utanmaz sıyrık… İşte böyle olur.

Sıdkiye: Vay, aman aman omurgalarım bütün delindi. Mevlâ'dan utan zalim herif, acizi dövmek hiç mertliğe yaraşır mı?

Sâfî: Nasihatle yola gelmeyen acizlere aczlerini bildirir, akıllarını başlarına getirir, güzel bir ilaçtır hürmetli salak. Cennetten çıkmış tertemiz dayak. Oh hızır gibi imdada geliyor.

Sıdkiye: Eğer güzel bir şey olsaydı cennetten çıkarılmazdı." (Feraizcizade, 1885b: 10-11).

Mahir Safi ve Aşki Baba'nın bu zaaflarından istifade ederek onları aldatır. Hacı Safi çiftliğini Bogos Ağa'ya vererek, ondan aldıkları paralarla Mahir'in uydurduğu hayali şehirde altın aramaya giderler. Bu işten büyük zararla dönen Safi, Bagos Ağa'yı ikna ederek sonunda büyük bir ders almış olur.

Eserde dikkat çeken en önemli hususlardan biri de Sıdkiye tiplemesidir. Para hırsı ile gözleri gerçekleri görmeyen kocasını uyarmasına karşın bunda başarılı olamaz. Kızı aldatılmış iki çocuk sahibi olmuştur. Aldatıldığını öğrenen Zekiye, Mahir'den gayrimeşru edindiği çocukları öldürmek ister. Sıdkiye buna engel olur.

"Zekiye: (Kucağındaki çocuk ağlayınca yumruklar) Of uyusana…

Sıdkiye: Yok dövme kızım. Çocuk masum değil mi? Onda ne suç var. Bilecek olsa, böyle dünyaya gelir miydi?

Zekiye: Bana kalırsa kabirde olmalıydı ki, bir can sıkısı olmasın. Sağ kaldıkça beni yakmaya müvekkil zebani olmayacak mı? Bu Kösenin piçi, daima cürmümü hatırlattırıp, gücümü üzeceğine şüphe mi edilir… Sonunu

düşündükçe, çıldırmak bir şey değil. Ah oldu olanlar. El aleme bakacak yüzüm yok. Bunu işitenlerin her birinden bir söz duyacağım. Siz ise öldürttürmediniz. Gazabımdan, kendi kendime kabım dar geliyor. Eyvah korkuyorum ki, bu çocuk, ömrümü kütah edecektir.

Sıdkiye: Aman ne çare! Alnının yazısı böyle. Onu yaratmaktan, kim bilir Cenab-ı Hak ne hikmet gösterir. Ef'al-i Mutlak, hikmetlerinden sual olunmaz. Hele bu dünya öyle bir geçit ki, gelen geldiğini, giden dittiğini bilmiyor. Büsbütün kader seli önüne düşmüş yuvarlanıyor. Güya bir çöp, ya bir karınca. Sen bin çabalasan, yine o, bildiği mahalle götürür. Tayyar, artık bu selin önüne düşüvermeli. Aksilik etmek, dikine gitmek faide vermez. Yalnız beyhude küçük üzülür. Sen ilişik etme. Sahibi, onu güzelce yapar. Bir vakit olur da öcün kendi kendine alınır. Zalime kızıp mazlumu dövmek, öldürmek nedir? Sen de namert olursun namerde karşı. Vazgeç. Gazaptan cana kıymak, insana yaraşmaz. Gazap eden, kendine eder. Hiç âlemde intikam alan var mı? Baksana; intikam efkârında olan rahat yaşar mı? Onun alacağı intikam eder. Yavrum!... Zulmeden zehir, sabreden ecir bulur. Dünya âlemine tahammül etmeyenin hali yamandır. Bu mihen pazarında aldığını, hemen satmaktan alası olmaz." (Feraizcizade, 1885b: 49-50).

Piyeste Mahir'in müraililiğinin yanında, Safi ve Aşki'nin hem saflığı, hem de aşırı para hırsları göze çarpar. Bunun yanında, hakkına razı olan Sıtkıye Dudu da sağduyulu bir tip olarak dikkat çekmektedir.

Yalan Tükendi (Feraizcizade, 1885c) piyesinde Köse Mahir Hacı Zarif kimliği ile bir şehrin muhassılı (mutasarrıftan küçük, kaymakam ile bucak müdürüne yakın bir görevli) olur. Zekiye'nin Mahir'den Zevkiye adında bir kızı, gizlice kendisini ziyaretinden sonra da Bahir Efendi adında bir oğlu olur. Evlilik dışı edindiği çocukların babasını arayan Zekiye, nihayet Mahir'in muhassıllık ettiği şehre gelir. Bahir babası olduğunu bilmeden onun yanında işe girer. Mahir de kızı olduğunu bilmediği Zevkiye ile evlenmeyi düşlemektedir. Zevkiye, Rüştü Bey adında birini sevmektedir. Gerçek muhassıl Hacı Zarif'in karısı Saliha Kadın ile oğlu Muhsin Bey, Hacı Zarif'i bulmak için gelirler. Saliha kadın pamuk sakallı kocasının yerinde köse birini görünce ziyadesiyle şaşırır. Mahir ise isim benzerliği olduğunu söyleyerek Hacı Zarif'in Bağdat'ta olduğunu söyleyerek onları başından savmak ister. İşin gerçek yönünü bilen Köse Mahir'in uşağı Memo Bahir'e durumu açıklar. Bu arada Mahir'in karısı Naime Molla çıkagelir. Mahir'i Nevruz olarak bilen bu kadın durumun anlaşılmasını sağlar ve Mahir'in bütün foyaları ortaya çıkar. Evlenmek istediği Zevkiye'nin kendi öz kızı olduğunu öğrenir. Zekiye'ye nikâh kâğıdı vererek onları evlatlığa kabul eder. Yalan ve hilelerleriyle herkesi aldatan Mahir, artık yalanlarına devam edemez. Bütün foyaları bir bir ortaya çıkar. Sonunda tutuklanarak hapse atılır.

Teehhül Yahut İlk Göz Ağrısı (Feraizcizade, 1885d) piyesinde, bir sosyal kurum olarak aracılık müessesesi üzerinde durulmuştur. Akile Dudu, evlilik konusunda usta bir aracıdır. Kendisi, hem evlenmeleri hem de boşanmaları büyük bir ustalıkla yoluna koymaktadır. Akile Dudu kocaları, Köroğlu, Hacıoğlu, Kılıbık, Çekirdeği Burnunda, Sam Urganında, Salkım Saçak, Çekirdeksiz Üzüm ve Tek At, Tek Mızrak gibi sınıflara ayıran uzman bir çöpçatandır. Evlilik konusunda her türlü çare ondadır.

> "Âkile: Şimdi bir iki konu daha var. Zengin mi istersin, kesesi şıkırdasın; genç zabit mi istersin kılıcı tıkırdasın. Memurun okumuşundan mı istersin, kuru bir unvanı olsun? Yoksa şık bir bey mi istersin, elmas kravat düğmeli, parasız keseli, tabansız çoraplı olsun ama kendisine beyefendi densin. Ya da gönlün zengin bir ihtiyara varıp elmas taşlı kâse kadar kıymetli mi olmak istersin? Çünkü erkeklerin birinci karıları bakır tenceredir, hoyrat tutulup tez tez kalaylanır. İkincisi toprak kaptır kırılmaması için dikkatli tutulur. Üçüncüsü elmas taşlı bardaktır ki konsol üstünde özenle korunur; ne zaman ki beyefendinin harareti bastırır, o zaman kavranıp şefkatle kullanılır.
>
> Naime: Esnaf isterim, yeter ki bana denk biri olsun.
>
> Âkile: Ah! Denk biri meselesi ne kadar dikkat çekici ve önemli bir konudur. Denk olmayan karı koca hayvanlara yüklenen denk olmayan yüke benzer. Hem hayvan hem de sahibi rahatsız olur. Kabaca bir benzetme yaptım ki, kafana hemen dank desin. Her neyse esnaf takımından bir bey var size uygun.
>
> Naime: (Utanır) ne bileyim ki…
>
> Âkile: Bileceğin şu, madem o seni istemiyormuş, sen de başka bir beye varırsın olur biter.
>
> *Naime: Ama efendim, öyle soylu soplu beyler benim gibi bir yoksul kadına tenezzül ederler mi?"* (Feraizcizade, 1885b: 46-47).

Piyeste Akile Dudu'nun üç müşterisinin serüveni anlatılmaktadır. Bunlardan ilki olan Burhan Bey, Bahtiyar Çelebi'nin kızı Naile ile evlenerek iç güveyisi olmuştur. Bu durumdan oldukça mustarip olan ve bilhassa kayınvalidesi Pembe Kadın'ın gevezeliklerinden bıkan Burhan Bey, Akile Dudu'dan dış güveyisi olabilecek bir eş ister. Bu arada Cerri Hasan da iç güveğiliğine özenerek karısı Naime Hanım'dan ayrılarak iç güveyisi olabilecek bir eşi Akile Dudu'dan talep eder. Aynı zamanda Burhan Bey ve Cerri Hasan'ın eşleri de kendilerine koca bulması için Akile Dudu'nun yardımını isterler. Üçüncü müşterilerden Faik Efendi de, dört çocuk annesi olan karısından, telli duvaklı bir gelin arzusuyla boşanma arzusundadır. Bu şahsın boşamak istediği Zevkiye Akile Dudu'nun yeğenidir. Akile Dudu yeğenini kocasıyla telli duvaklı bir gelin olarak evlendirmek için planlar yapar. Aradan geçen süre içinde Burhan Bey ve Cerri Hasan eski karılarına dönmek isterler ve onların bu isteklerini

Akile Dudu gerçekleştirir. Dudu, Zaik Efendi'ye de eski karısını telli duvaklı bir gelin olarak tekrar verir ve olay mutlu bir şekilde son bulur.

"Burhan: Hanım, git şurdan Allah'ını seversen. Sizin böyle şeylere aklınız erer mi? Elinizin hamuruyla erkek işine karışmayın bari!

Naile: Canım ben de erdiği kadar anlarım.

Burhan: Haa, ermediğine merdiven daya da bütün mahalleye ilan et. Bak, sana bir kere daha söyleyeyim, ben kadınlara sır verenlerden değilim. Eskiler de ne demiş, 'Bütün sırlar kocanın iki dudağı arasındadır'. Bu nedenle karısına sır veren aptalın tekidir. Çünkü onların ağzında bakla ıslanmaz. Ben atalarımın sözünü tutarım.

Naile: Ah o atalar! Ben de diyorum ki o atalar ağızlarına geleni gelişigüzel söylemiş, hepsi birer tekerleme onların… Şuna ne demeli, önce kadınların kusuruna bakılmaması için ne demişler, 'küllü isli şey 'iyi aşağı'. Sonra da kadınlara sırrını söyleme demeleri yakışıyor mu? Onların hiçbir sözünün eni boyuna uymaz.

Burhan: Bak işte, bu anlayışa ne demeli şimdi?

Naile: Ah, şimdi patlayacağım! Bak, o atalar daha ne yalanlar söylemişler. 'Kadının saçı uzun aklı kısadır'. 'karısına sırrını söyleyen koca, diyarında durmayıp kaçan koca.' ' Kadın kocaya sırdaşlık değil arkadaşlık içindir.' Daha neler de neler… İyi ama kadın var kadıncık var. Erkeklerin arasında, kendilerine emanet edilen sırları önüne gelene söyleyiveren, dönek huylu gevezeler yok mu? Hele evde Yaptıklarım eş dost arasında, kahvelerde açıklayan erkekler insandan mı sayılır? Bak öylelerine bir şey demezsiniz. Evet! Öyle kadın var ki, üç kocasının derdini dert edinir, onun sırrını elindeki cam eşya gibi dikkatli tutar; her türlü belasını Yanbolu kebesi gibi yutar. Anlarsın ya, (Güler) böyleleri çoktur." (Feraizcizade, 1885d: 3-4).

İki sevgilinin birbirini ile buluşup konuşmalarında yardımcı olan, haber götürüp getiren aracılar, genellikle aile içinden kimselerden olmaktadır. Ya kızın veya erkeğin yakını olan bu aracılar, yaptıkları iş karşılığında herhangi bir menfaat beklemezler.

Sonuç olarak, mizahın kullanılmasında matematiksel bir zekâya ve bunun da ötesinde kültürel bir derinliğe ihtiyaç vardır. Kendi kültürünün derinliğinden ve zenginliğinden haberdar olmayan bireylerin yaptığı mizah, kuru laf kalabalığından öte gitmeyeceği gibi, zaman içerisinde bırakın mizah yapmayı, mizahın ne olduğunu bile fark edemeyen bireyler hâline geleceklerdir. Bu yüzden Türk mizahının bütün inceliklerini bilme ve kullanma konusunda birbirimizi teşvik etmeliyiz.

Feraizcizade, Türk kültürünün bütün inceliklerini ve nükte derinliğini başarıyla yakaladığını, eserlerinde seçtiği karakterlerin hemen tamamına yakını bu konuda başarıyla seçilmiş örnekler olduğu görülmektedir. İncelediğimiz

tiyatro eserlerinin önemli bir kısmında, yanlış anlamaların doğurduğu çatışmaların hem mizaha hem de hicve zemin hazırladığı görülmektedir. Tiyatronun eğlendirirken eğiten özelliğine inanan, bunu da Türk nükte geleneğini batılı söyleyişle zenginleştirerek eserlerinde ele alan Mehmet Şakir'in usta bir mizah yazarı olduğu da görülmektedir.

Kaynaklar

AND, Metin (1974), "Türkiye'de Moliere", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S 5, Ankara.

FERAİZCİZADE MEHMET ŞAKİR (1301/1884a), *İnatçı yâhûd Çöpçatan*, Feraizcizade Matbaası, Bursa.

FERAİZCİZADE MEHMET ŞAKİR (1301/1884b), *İcab-ı Gurur yâhûd İnkılab-ı Muhabbet*, Feraizcizade Matbaası, Bursa.

FERAİZCİZADE MEHMET ŞAKİR (1302/1885a), *Evhami*, Feraizcizade Matbaası, Bursa.

FERAİZCİZADE MEHMET ŞAKİR (1302/1885b), *Kırk Yalan Köse*, Feraizcizade Matbaası, Bursa.

FERAİZCİZADE MEHMET ŞAKİR (1302/1885c), *Yalan Tükendi*, Feraizcizade Matbaası, Bursa.

FERAİZCİZADE MEHMET ŞAKİR (1302/1885d), *Teehhül yâhûd İlk Göz Ağrısı*, Feraizcizade Matbaası, Bursa.

ÖNBERK, Nevin (1985), "Feraizcizade Mehmet Şakir'in Eserlerinde Kadın Tipleri", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* C 3, S 2, s. 21-31.

ŞAHİN, Dursun (2007), *Feraizcizade Mehmet Şakir, Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

YALÇIN, Alemdar, Gıyasettin AYTAŞ (2012), *Tiyatro ve Canlandırma,* 4. baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.

GÜRCİSTAN'DAKİ TÜRKLERİN ÂŞIK ŞİİRİ GELENEKLERİNDE MİZAH

Gülnara GOCAEVA[*]
Şureddin MEMMEDLİ[**]

1. Gürcistan'daki Türklerin âşık şiiri gelenekleri

"*Karapapak/Terekeme Türklerinin tarihte en yoğun olarak yaşadıkları bölgeler – Borçalı, Karayazı, Başgeçit, Bolnisi, Karaçöp, Tiflis bugün Gürcistan Cumhuriyeti sınırları içinde yer almaktadır. Kafkaslar ile Anadolu arasında bağ kuran Karapapak Elleri, coğrafî ve stratejik açıdan olduğu kadar Türk kültürü, Türk tarihi, Türk dili ve edebiyatı bakımından da büyük öneme sahiptir. Nitekim söz konusu topraklar tarihte Dede Korkut ve Köroğlu diyarı, âşıklar, ozanlar yurdu olarak biline gelmiştir*" (Alyılmaz 2010: 115).

Bu gün Gürcistan'da 500 bin civarında Azeri Karapapak topluluğu ülkenin güneydoğu semtinin Marneuli, Bolnisi, Dmanisi, Tetrizğaro, Çalka, Kardabani ilçelerinde yoğun olarak bulunmaktadır. Ayrıca soydaşlarımız Gürcistan'ın başka yörelerinde de -Karaçöp, Kabala, Telav Karaçalı, Kaspi, Mühren- yaşarlar ve bu yerlere de tarihsel soy birliği sebebinden Borçalı denilir.

"*Âşık edebiyatı geleneği Azerbaycan edebiyatının en zengin kolunu teşkil eder. Bu geleneğin köklerini çok gerilere götürebildiğimiz gibi yayılma alanının da geniş olduğunu görürüz*" (Sakaoğlu 2000: 7). Ozan sanatının güçlü şekilde yayılmış alanlarından biri olan Gürcistan'a bağlı Borçalı bölgesi sazın beşiği, ozanlar yurdu, koşmaların, giraylıların, bayatıların kaynar pınarı olarak tanımlanır. Gürcistan'daki Türk-Azeri topluluğunda edebî fikrin kaynakları sazdan, sözden mayalanmaktadır.

2. Gürcistan'daki Türklerin âşık şiirinde hicivler

20. yüzyıla kadar Gürcistan Türkleri arasında klasik/divan şiiri temsilcilerinden Yadigârlı Sadık, Kâzım, Divanî; âşık tarzı şiiri temsilcilerinden

[*] Doç. Dr. / Ardahan Üniversitesi İBEF / gulnara59@gmail.com
[**] Prof. Dr. / Ardahan Üniversitesi İBEF / shureddin@gmail.com

Aşır Ahmedoğlu, Kul Allahkulu, Usta Polat, Zabit, Üveyler Allahverdi, Güller Peri, Mehemmed Şindili, Alhas Hacallı, Allahverdi Leleoğlu, Abbas Ali, Mehdi Velizade, Namaz Sefergil, Miskin Nebi, Musa Karaçöplü, Ağacan, İsa Borçalı, Dollu Abuzer ve başkaları bilinmektedir (Memmedli 2003, Memmedli 2012). Gürcistan'da Türk edebî muhitinde şiirsel ironi-kinaye, önce âşık şiirinin harbe-zorba, hiciv, taşlama tiplerinde, sonra sırf mizahsal içerikli şiirlerde yansımıştı. Köylerde yaşayan, ağaların, beylerin zulmüne maruz kalan saz şairleri ve âşıklar mizah şiirlerinde köylü hukukunu savunmuşlardı.

Gürcistan'daki Türklerin âşık tarzı şiirinde mizah görünümü daha çok Muğanlı Kasım Ağa'nın, Güller Peri'nin, Namaz Sefergil'in, Veli Caferoğlu'nun, Molla Kasım'ın, Mirza Hasan Mecruh'un ve başkalarının edebî kişiliğinde sergilenmiştir.

Muğanlı Kasım Ağa (18. Yüzyıl)

Ova Borçalı'nın Kireç Muğanlı köyünde yaşamıştı. Köyün ağası Muharrem ile düşmanlığı sebebinden yedi aile olarak Kaş Muğanlı'dan göç edip Kireç Muğanlı köyünü kurmuştu. Kasım Ağa, şair gibi hürmet, izzet kazanmış; doğaçlama olarak, kalbe yatan, saza uyarlı şiirler söylemişti. Bir güzellemesi ve bir mizahsal manzumesi bellidir.

Kasım'ın mizahlı manzumesinin (Yusifli 2011: 120) olay akışı maişetle ilgilidir.

Gürcistan'da Türk köylerinin birinde lobbaz (kendisini öven) bir adamın söğütten uzun değneği varmış ve nereye gitseydi, her zaman değneği kendisiyle götürürmüş. Bir kez değirmene den öğütmeye gider, havluda değneğine yüz tutup der:

Ay söğüt, ben sana veririm öğüt,
Herkesten birinci deni sen ***üğüt.***[1]

Değirmene girince başka bir nöbetçinin elinde onunkinden da iri hem de kızılcadan çomağı görüp dili dolaşa dolaşa kendi değneğine söyler:

Ay söğüt, men sana veririm öğüt,
Koy zoğal ***üğütsün, sonra sen üğüt.***[2]

Kasım Ağa, bölgede dolaşmış nasihatli rivayeti nazma çekmişti.

---

1 * üğüt – öğüt

2 * koy – müsaade et * zoğal – kızılca

Güller Peri (1792-1922)

Fahralı obasının şairler ocağı olarak bilinen Güller/Gülaliler neslindendir. Bu kadın şairin kardeşi torunu, 1912 doğumlu öğretmen şair İsmail Güller'in hafızasında korunup kalmış coşkusal şiirleri, nazımlı nesirli öyküsü günümüze ulaşmıştır (Mehdi 1980: 4). "*Bu dünya dediğin bir **şirin** bağdır*" (Memmedli 2003: 75) düşüncesiyle hayatı terennüm etmiş Peri'nin şiirlerinde toplumsal motifler bireysel dertle aksanda açılır.

Güller Peri'nin mizah içerikli şiirinden (Mehdi 1980: 4):

Halk günüz gidende bu gider gece,
Görmüyor yolları göz meret kalmış.
*Harava **çakçaktı,** ulak **çekmiy**ir,*
Harava, ulağı tez meret kalmış.[3]

Burada *meret kalmış, harava, çakçak, ulak* Borçalı ağzına ait kelimelerdir ve görüldüğü gibi, şiirin mizah akarını güçlendirmiştir.

Veli Caferoğlu (19. Yüzyıl)

Karaçöp yöresinin Eyrem köyünde yaşamıştır. Dönemin saz-söz insanlarıyla şiir-sanat sınavına çıkıp meşhur olmuştur.

Saz şairinin mizahsal koşması (Karaçöp 1995: 289) dikkati çeker:

Ay ağalar, gelin size söyleyim,
Görmemiştik, böyle cefamız geldi,
Ağzımın lezzeti o vakti gitti,
Tavatlar toprağı böldü ha böldü.[4]

Rusya'da toprağın ağalar, beyler arasında paylaştırıldığı 1847 yılına ima vardır.

Niye baktık bir gâvurun sözüne,
Hasret kaldık Düzeyrem'in düzüne,
Erze yazın düz knyazın özüne,
Ağlayın, söyleyin, bu hal ne haldi?[5]

Köylü emekçilerin hep çapıldığı, yağmalandığı, derde düşüp gamlandığı şairin söz konusu hicvinde ironi boyalarıyla ifade olunur.

---

[3] * günüz – gündüz * meret kalmış – soka kalmış * harava – at arabası * çakçak – çakıldayan * ulak – eşek * çekmiyir – çekmiyor * tez – acele

[4] * söyleyim – söyleyeyim * tavat – Gürcü toprak sahibi

[5] * niye – neden * gâvur – kâfir * Düzeyrem – Karaçöp beldesinde köy * erze – erize, dilekçe * knyaz – Gürcülerde bey unvanına eşit yönetici

Alhas Hacallı (1817-1907)

Bağ Borçalı'nın Bolus Kepenekçi köyünde yaşamıştır. Torunu öğretmen şair Reşit Hacallı'dan yazıya alınmış şiirlerinde (Hacallı 1998: 16–54) halk ruhu ağır basar.

Lal Emin'e söylediği hiciv (Hacallı 1998: 16) ilgi çeker:

Kışta çarvadardır, yazda kotancı,
Yayda biçincidir çölde Lal Emin.
Gündüz harman sürer elinde kamçı,
Gece soğruk atar yelde Lal Emin.[6]
Alatoran işe düşer şir gibi,
Coşar, taşar, köpüklenir Kür gibi,
Havalanır, nerilder bebir gibi,
Kahramandır, gergedandır Lal Emin.[7]

Mizahsal tezatlar kullanmakta maharet göstermiştir (Hacallı 1998: 17):

*Erköyün **oğuldan hambal olacak,***
Dikenin hemdemi kangal olacak,
Kığılcımdan yeke tongal olacak,
Külek güçlenende, harın olanda.[8]

Bu şiir mizah içeriği, ayrıca etnografizmler açısından önemli malzeme verir.

Molla Kasım (19-20. Yüzyıllar)

Karaçöp yöresi Eyrem köyünde yaşamıştır. İki şiiri bellidir (Karaçöp 1995: 290). Her iki şiir, genç kıza gözü düşmüş altmış yaşlı Zorba Ali'ye hicivdir:

Sen koca köpeksin, haddini tanı,
El uzatıp, gonca nara dokunma.
Himarın ruzusu ottur, samandır,
*Gül **çiçekli çimenzara dokunma.***[9]

---

6 * çarvadar – mal-koyun tüccarı * yaz – ilkbahar * kotancı – pullukçu * yay – yaz * biçinci – biçici * lal – konuşma engelli * kamçı – kırbaç * soğruk – savurma * yel – rüzgâr * Lal Emin – şairin köylüsü

7 * alatoran – yarı karanlık * şir – aslan * Kür – Kür (Kura) Nehri * bebir – böbür (kaplansı hayvan)

8 * erköyün – şımarık * hambal – hamal * kığılcım – kıvılcım * yeke – büyük * tongal – şenlik ateşi * külek – rüzgâr * olanda – olunca

9 * koca – yaşlı * had – sınır * himar – eşek

Şair "*avcı döysen, hub şikâra dokunma*"[10] söylemekle olumsuz karaktere laf atar.

Şairin ikinci hicvinden (Karaçöp 1995: 291):

Sen niye kahrettin adını ilde,
Aklın başta olup zay, Ali dayı.
Evlek köpek gibi oldun akılsız,
Umdun keyseveden pay, Ali dayı.[11]

İzleyen dizelerde *çal sakal*, *koca aygır olmaz day*[12] deyimleriyle istihzaya geçilir.

Şairin hicivlerinde (Karaçöp 1995: 292) daha ağır sarkazm, tariz de sergilenir:

Görüm viran kalsın böyle zamana,
Yahşiyi çekerler indi yamana,
Bir çomak indirdi fağır İman'a,
Gedayı vurmuştu biç donuz oğlu.[13]

Bu şiirler âşık tarzı hiciv, harbe-zorba tiplerinin örnekleri olarak önemlidir.

Namaz Sefergil (1868-1938)

Ova Borçalı'nın Lecbeddin köyünde yaşamıştır. Namaz Sefergil gibi tanınan Namaz Rehim Oğlu Seferov muhitte önemli bir yere sahiptir. Şiirler defteri Azerbaycan'da arşivde bulunmaktadır (Sefergil 1930).

Şairin mizahsal şiirinden (Sefergil 1930: 19):

Hasta Namaz der ki, Allah, amandır,
***İmdat** eyle, ahvalimiz yamandır,*
Bu yıl dirliğimiz otla samandır,
Bostan kuru kalıp, göy de tapılmaz.[14]

Şairin diğer bir mizahsal şiirinden (Sefergil 1930: 22) (Yusifli 2011: 255):

Dünyada karayı aktan seçmeyen,
Aşkın şerbetini tadıp içmeyen,

---

10 * döysen – değilsin * hub – iyi * şikâr – av

11 * zay – boş * evlek – aptal * keyseve – fakir

12 * çal – seyrek sakal * day – at yavrusu

13 * yahşi – iyi * indi – şimdi * çomak – sopa * fağır – yazık * geda – hizmetçi * biç – sinsi

14 * ahval – hâl, durum * dirlik – mahsul, ürün * bostan – karpuz, kavun tarlası * göy – sebze, göğerti

Avratın yanında sözü geçmeyen
İndi katta olup el dolandırır.[15]

Mirza Hasan Mecruh (1894-1974)

Kireç Muğanlı köyündendir. İlçe eğitim şube müdürü, kaza komiserliğinde kârgüzar, ilçe gazetesi editörü, okul müdürü çalışmıştır (Paşaev 2012: 371).

Edebî kişiliğinde coşkusal şiir ile mizahsal şiir organik ilişkidedir. Onun poema, gazel, muhammes, mürebbi, bayatı, giraylı, koşma, tecnis türlerindeki şiirlerinin yanı sıra, felyeton, mizah, temsil, hiciv, bezeme, harbe-zorba türlerindeki mizah şiirleri de vardır (Mecruh 1980: 3) (Kemaloğlu 2005: 85–92) (Yusifli 2011: 386–392). Mizah şiirlerinde daha başarılı olmuştur.

Ağalar yığılıp söz koyuptular
Boşşalı yurdunu viran etmeğe,

mısralarıyla başlayan şiiri (Kemaloğlu 2005: 90) bu açıdan ilgi çeker:

Çalkız oğlu halkı cana yetirip,
Kurt Baydar'ı tamam dile ötürüp,
Amerka'dan yedi ülgüç getirip
Tamam halkı kırkıp üryan etmeğe.[16]

1906 yılından Tiflis'te yayınlanmış, tüm Doğu'da şöhret kazanmış olan *Molla Nesreddin* dergisinde Mecruh'un Borçalı köylerinden haberleri, felyetonları, makaleleri yayınlanmıştır. Mizahsal yazılarında bölgenin o dönem olaylarını eleştirmişti. "Zeban-ı Molla Hasan ehli Şülever" mizahında Şüleverli Molla Hasan, "Hanın Kamçısı" mizahında Tekeli köyü ağası Hasan Bey, "Ramazanlık" mizahında Kızılhacılı Molla Hasan ifşa olunmuşlardı (Memmedli 2003: 130).

"Payız Yağışına" (güz yağmuru) adlı ironili şiirinden (Memmedli 2003: 130):

Uçurtmasın balasını, kâma yetmesin kaptan,
Alıp evi elimizden, ediptir ili sergerdan,
Ne tövleyi bize verir, edek malımızı bir yan,
Açıkta kalmış halayık olup biabir-u bednam.[17]

---

15 * dolandırır – geçindirir * avrat – eş (kadın) * katta – muhtar

16 * Kurt Baydar – bölgede belde * ülgüç – jilet * kırkıp üryan etmeğe – tıraş edip çıplak etmeye

17 * bala – yavru, çocuk * kâm – murat, niyet * kaptan – komutan * sergerden – serseri * tövle – ahır, tavla * edek – edelim * bednam – adı kötüye çıkmış

1918'de yazdığı bir koşması (Memmedli 2003: 130) acı ironi, kinaye içerir:

*Ey **Şikeste,** kara günler elinden*
Başım destegah-ı miskere dönmüş;
Gönlümün kitabı olup pervarak,
Bir köhne tullanmış deftere dönmüş.[18]

Şiirde Birinci Cihan Savaşı sularında Müslümanların üstüne atılmış iftiraya, fitneye itiraz vardır:

Mahvolsun İngiliz, böyle siyaset,
Şark ehli yaşasın asude, rahat,
Sümük çok büyüktür, udammaz elbet,
Şark'ın halkı bütün askere dönmüş.[19]

Mecruh'un hicivlerinde ünlü Azeri mizah şairi Mirza Aliekber Sabır geleneklerinden esinlendiği, etkilendiği sezilir.

Günüz akşama gibi işle, başı taşlı kasıp!
***İftara** arpa **çörek** dişle, başı taşlı kasıp!*
Gün karardan başıyın işledikçe sil terini,
***İçme** yansan da suyu, gözle behişt kevserini.*[20]

Bu dizeler "Ramazan" şiirindendir (Memmedli 2003: 130).

Mirza Hasan Mecruh, Gürcistan Türkleri arasında daha çok hiciv üstadı, âşık tarzı şiirde mizah biçeminin en çok bilinen temsilcisidir.

3. Sonuç

▪ Dolayısıyla, iki yüzyılın ayrıcında Gürcistan Türkleri arasında edebî süreç o kadar kapsamlı olmuştur ki bu dinamik, geleneksel coşkulu şiirin yanı sıra, mizah şiiri tiplerinin ortaya çıkıp gelişimine ortam sağlamıştı.

▪ Borçalılı şairlerin mizaha, istihzaya, genellikle edebî gülüşe müracaatı onlardan ötürü ana yurdun ağrı ve acılarını açıp göstermenin, halkı mücadeleye seslemenin gerekli aracına dönüşmüştü.

▪ Borçalı edebî muhitinde mizahın teşekkülü, gelişmesi edebî gerçekçiliğin hem de demokratik gerçekçiliğin burada da yayılmasıyla ilgili olmuştu.

---

18 * destgâh-i misker – bakırcı tezgâhı * pervarak – yaprak yaprak * köhne – eski * tullanmış – atılmış

19 * asude – serbest * sümük – kemik * udammaz – yutamaz

20 * işle – çalış * kâsıp – fukara, yoksul * çörek – ekmek * işledikçe – çalışınca * gözle – bekle

Kaynaklar

ALYILMAZ Semra (2003), *Borçalılı Bilim Adamı Eğitimci Şair Valeh Hacılar*, Devran Yayınları, Ankara.

EDEBİ GÜRCİSTAN (2012), *Son* Üç Yüz Elli Yılın Edebi Antolojisi, Üniversal Yayıncılık, Tiflis.

HACALLI, Alhas, Reşit HACALLI (1998), *Köklerden Budaklara*, Kafkas Neşriyat, Bakü.

KARAÇÖP (1995), *Tarihi-Etnografik-Edebi Toplu*, Dünya Neşriyat, Bakü.

KEMALOĞLU, Mahmud, Osman DERVİŞ, Şureddin KARAPAPAK (2005), *Borçalı Âşıkları*, Nurlan Neşriyat, Bakü.

MECRUH (1980), *Şiirler*, Kaynak Kişi: Eyüp MEMMEDOV, Kireç Muğanlı Köyü, el yazması (Bildiri Yazarlarının Arşiv Koleksiyonu, 12).

MEHDİ Behram (1980), "Güller Peri", *Sovyet Gürcüstanı,* S 55, Tiflis.

MEMMEDLİ, Şureddin (2003), *Azerbaycan Edebiyatının Borçalı Kolu*, Kalori Yayıncılık, Tiflis.

MEMMEDLİ, Şureddin, Gülnara GOCAEVA (2012), "Gürcistan'daki Borçalı Azeri Türklerinde Âşıklık Geleneği", *Turan-SAM*, S 4/14, s. 28-36, Kars.

PAŞAEV, Emrullah, Nevruz BAYRAMOV, Gülnara GOCAEVA (2012), *Gürcistan'da Azerbaycan Mektepleri*, Tbiliselebi Yayıncılık, Tiflis.

SAKAOĞLU, Saim, Ali Berat ALPTEKİN, Esma ŞİMŞEK (2000), *Azerbaycan Âşıkları ve Halk Şairleri Antolojisi*, C 1, AKM Yayınları, Ankara.

SEFERGİL, Namaz (1930), *Şiirler*, Azerbaycan Edebiyat ve İnce Sanat Arşivi, 527/161.

YUSİFLİ, Yusuf (2011), *Gürcistan Azerilerinin Edebiyat Tarihi*, Üniversal Yayıncılık, Tiflis.

http://94.231.19.8/482_part_1_ebook/index.html#2683/z (28.2.2016)

http://www.borchali.net (28.2.2016)

ERZURUM'DA YEREL BİR MİZAH DERGİSİ: *TEMMUZ*

Gülhan ATNUR[*]

Gülme ve mizah, insanoğluyla yaşıttır ve muhtemelen o zamandan bu yana birçok ihtiyaca cevap vermiştir. Sözlü ve yazılı edebiyat tesirinde gelişen Türk mizahı, latife, şaka, anekdot, fıkra vb. türler ve birçok tiple dünya çapında bir şöhrete ulaşmıştır. Fakat matbaanın Osmanlı Devleti'nde kullanılmaya başlanması bu türlerin hızla yaygınlaşmasını sağlamıştır. François Georgeon matbaa ve basının gülmenin gücünü artırdığına Michel Ragon'un "*Bireysel gülmeyi, yaygın gülmeye, kalabalıkların gülmesine dönüştüren matbaa oldu*." ifadesini örnek verirken Osmanlı'da gazete ve dergilerin kahvehanede yüksek sesle okunduğunu da belirtir (Georgeon 2000: 91). Edebiyatımızda da Tanzimat döneminden bu yana mizah dergi ve gazetelerinin yaygınlaşması matbaa aracılığıyladır. Nebi Özdemir, mizah basınının ve mizah kültürünün (karikatür, tiyatro, radyo-TV oyunu vb.) gelişmesiyle Batı tarzı Türk edebiyatının oluşması, kökleşmesi, özgünleşmesi, özerkleşmesi ve demokratik bir yapıya sahip olması arasında önemli bir bağ olduğunu söyler (2008: 56). Türkiye'de geçmişten bugüne ülke çapında bilinen mizah dergi ve gazeteleri olduğu gibi yerel yayın yapanlar da vardır. Erzurum bu illerden biridir. Muhtemelen *Saksağan*'la (1958) başlayan bu süreç *Merhaba Gıdık Efendi* (1960), *Homongolos* (1970), *Temmuz* (1996) ve *Fırfırik*'le[1] (2003) devam etmektedir.

I. Derginin Şekil Özellikleri

Temmuz dergisi 23 *Temmuz* 1996 tarihinde yayımlanmaya başlanmıştır. Dergi adını Erzurum Kongresinin yapıldığı tarihten almış, kongrenin yıl dönümünde de ilk sayısını okuyucuya sunmuştur. Dergide bu durum 23 Temmuz

[*] Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / gatnur@atauni.edu.tr

[1] Besim Yıldırım, Erzurum'daki ilk mizah dergisinin Fırfırik olduğunu belirtiyorsa da mizah basının 1958'de başladığı anlaşılmaktadır (2015: 126). fırfırik: topaç (Atılcan 1977); düzenbazlık, hile (yazar notu).

1919 / 23 Temmuz 1996 şeklinde belirtilmiştir. Her hafta çarşamba[2] günü yayımlandığı belirtilen dergi A4 kâğıda fotokopi yoluyla çoğaltılmıştır. Dergi 14,8*21 cm ebadındadır; çoğunlukla iki, bazen de tek veya üç sütunludur; bazen 16, çoğunlukla da 20 sayfadan oluşmaktadır[3]. İlk sayıda belirtildiğine göre imtiyaz sahibi ve yazı işleri müdürü Recep Çakmak, genel yayın yönetmeni Recep Re -ki Çakmak'ın müstear ismidir- haber sorumlusu Engin Kör, genel koordinatör Ergin Ünal'dır[4]. Derginin yazarları arasında Av. Deniz Topçu dışındakilerin -Muhammet Tekle, Esin Özkul, Mümtaz Akın- gerçek kişiler olduğu şüphelidir.

Derginin diğer sayılarda Recep Çakmak'ın yayını çoğunlukla yalnız devam ettirdiği görülmektedir. *Temmuz*, Erzurum'daki 9 yıllık macerasından sonra, 25 Ağustos 2004 tarihinden ve 397. sayıdan itibaren İstanbul'da ofset baskıyla tabloit boyutta (28*37,4 cm) aylık olarak yayımlanmıştır. İstanbul'daki kadroda yayın danışmanı olarak Dursun Ali Çodur, Fikret Evyap, Gani Hamutçu, Arif Sağ, Gürkan Özpeker gibi Erzurumlu isimlerin de yer aldığı görülmektedir. Fakat *Temmuz*'un bu şehirdeki macerası kısa süreli olmuş, muhtemelen 400. sayıda son bulmuştur.[5] *Temmuz* dergisinin bütün sayılarından oluşan bir arşiv mevcut değildir. Eldeki tek arşiv Naci Elmalı'dadır[6] ve 223 sayıdır.

Dergi amatörce hazırlandığından her zaman tarih ve sayı bilgisi yer almamaktadır. Ayrıca sayfa numaraları da verilmemiştir. *Temmuz*'un birçok sloganı bulunmaktadır. İlk sayfada "Yerel kalmak, yerli kalmak, ilkel kalmaktır"; "İdeolojisiz yaşama evet", künyesinin bulunduğu sayfa ve sütunda "Boyundan büyük dergi"; "temmuz, basın yayın ilkelerine uymaya söz vermiştir. Uyula-

---

2 "Çarşamba günleri çıkar." ifadesinin derginin yayınlanış tarihleriyle her zaman uyuşmadığı görülmektedir.

3 18 Temmuz 2000'de NTV'de yayımlanan haberde derginin 300'ü Erzurum, 60'ı da diğer şehirlerden olmak üzere 360 abonesinin bulunduğu, finansmanın ise reklam gelirlerinden sağlandığı ifade edilmiştir (http://arsiv.ntv.com.tr/news/18280.asp).

4 Bunların Recep Çakmak'ın kullandığı diğer takma isimler olması muhtemeldir. Recep Çakmak'a bu durumu ve diğer bazı soruları sormak için bir e-posta gönderdiysek de cevap alamadık. Fakat şahsı yakından tanıyan kaynak kişiler derginin Recep Çakmak tarafından çıkarıldığını, diğerlerinin gerçek kişiler olmadıklarını ifade ettiler (İsmail Eyüpoğlu, 21.03.2016; M. Yaşar Atnur, 28.02.2016).

5 Derginin sahibi Recep Çakmak daha sonra İngiltere'ye yerleşmiştir. Burada da 12 Aralık 2013'te İngilizce-Türkçe *The Angut* adıyla bir dergi çıkarmaya başladığı facebook adresinde görülmektedir.

6 Naci Elmalı'ya dergi koleksiyonu için teşekkürü borç biliriz.

cak bir şeyler hala varsa, bıraktılarsa eğer (şayet).”; İstanbul’daki baskıda ise “Kendi düşünür, kendi yazar…” ve “stand up dergi” ibareleri yer almaktadır. [7]

II. Derginin Muhtevası

Temmuz dergisinde yazılar çoğunlukla düzyazı şeklindedir. Bunların bir kısmı mizahi üslupla kaleme alınmıştır. Yazılara nadiren bir fotoğraf veya basit bir karikatür de eşlik etmektedir. Hemen hemen bütün yazılar Recep Çakmak (Recep RE) tarafından yazılmıştır ve siyaset, kültür, din, ekonomi, eğitim, sağlık, spor, kadın üzerinedir. Seri yazılarda başlıklar kimi zaman Türkiye Türkçesiyledir: “Recep Re-Vizyon”, “Re-Mokrat birkaç satırlık öyküler”, “Lütfü’nün kulağı”, “Cinsellik çok şey değildir”, “Re-cizeler”, “Saçlarına yıldız düşmüş koparma Ayten”, “İnceltmeler”, “Temmuz’a tepkiler”, “Yükselenler, düşenler, olduğu yerde sayanlar”, “Erzurum fıkraları”, “Yöresel atasözleri”, “Erzurum manileri”, “Yöresel bilmeceler”, “Erzurum Sözleri”, “Eşimi aldatmadım anne. Beynime sıkıldığında kurşun; mutlu oldu insanlar. Namus cinayetleri”, “haberlerimiz ve yazılarımız (Taaaaa Mars’tan) ses getirdi (vay…vay….vay…)”, “Haftanın iyisi”, “Haftanın Cüneyt Arkın’ı”, “Haftanın Kemal Sunal’ı”, “Haftanın Reha Muhtar’ı”, “Hiç Kadınlar Kuma Fikriye”, “Popolitik Ünlüler” gibi. Bazılarında ise -“Koza Leppik”[8], “Fırfırik”, “devamsız Muglis”[9], “Onlar çocuktulay hep çocuk kaldılay”, “Sonradan olma Erzurumlular, anadan doğma Erzurumlular”; “Leblebi Tozu (Abdulmüttalip Uzunkavakaltındauzanıryataruyur oğullarından)”, “Fasarya Cevdet’ten Gülüt’ler Koyun Haklı”[10], “Ba-ba Diyor ki”, “Gullebi Turan’dan Fıkralar”, “Temmuz falı (daha sonra Hastiroloji), “Kafter’in dilceği”[11], “Gudumsüz

---

7 *Temmuz* dergisi, ATV, Kanal 6, Hürriyet, Zaman, HBB, Milliyet, Sabah, Cumhuriyet, Yeni Yüzyıl, Leman, NTV gibi ulusal basın yayın organlarında haberlere konu olmuş; dergiden Hıncal Uluç, Yalçın Bayer, Şakir Süter, Cezmi Ersöz, Melih Aşık gibi köşe yazarları da alıntılar yapmışlardır. İlgili yazıların bazılarına şu adreslerden ulaşılabilir:
http://arsiv.ntv.com.tr/news/18280.asp;
http://bianet.org/bianet/medya/1784-gazeteciye-dayak-ve-tahliye;
http://arsiv.zaman.com.tr/2003/07/08/karadeniz/h9.htm;
http://www.hurriyet.com.tr/bakan-bilgisini-tazelesin-265996;
http://www.hurriyet.com.tr/yalcin-bayer-jet-pa-jm-oldu-39170518;
http://www.hurriyet.com.tr/raki-afeti-lokantalari-vuruyor-305249;
http://www.hurriyet.com.tr/yalcin-bayer-yeter-soz-milletin-39237445;

8 Sokakta iki grup tarafından oynanan bir çocuk oyunu (Atılcan 1977).

9 Düşüncesiz, anlayışsız (Atılcan 1977).

10 Fasarya, boş iş; gülüt ise mizah karşılığı kullanılmış olmalı (Yazar notu).

11 Sevimsiz, ihtiyar kadın, çaçaron. (Atılcan 1977)

Mahlesi'nde Dalaksız Kerim"[12]; "Dartılafıs"[13]; "Cakkıl[14] halkın Vekil (Belediye Başkanı) adayı", "Lambur Lumbur"[15], "Üregim yanir-közlenirem inan seni çok sevirem"," Beyim İl Başganı, ben onun garısıyam", "Fışgi"[16], "Cızlavet"[17], "eYYüp tahsin 2YYıP"…- Erzurum ağzı tercih edilmiştir.

Dergide reklamlar da yayımlanmaktadır. Reklam metinlerinde de zaman zaman mizaha yer verilmiştir.

(374)

Temmuz dergisindeki köşe yazılarında başlık aynı olsa da konular her hafta değişmektedir. Bazı köşe yazılarında ise genellikle kadın-erkek ilişkileri, töre cinayetleri anlatılır. Şehrin altyapı yetersizliği, yatırım azlığı, ekonomik sıkıntılar, dinde akılcılığı ön planda tutmayış ile Erzurumlunun bu konulara duyarsızlığı / tepkisizliği dergide en çok ele alınan konulardır.

Dergi bütün ideolojilere mesafelidir. Sloganlarından birinin "İdeolojisiz yaşama evet" oluşu da bu durumun göstergesidir. Fakat *Temmuz* dergisinin Millî Mücadele ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilkelerini benimsediği görülmektedir. Dergide 1996-2004 yılları arasında gerek Türkiye gerekse de Erzurum'daki siyaset / siyasetçi algısı ile siyasi hareketlilik, halkın veya bazen de bürokratların gözünden yansıtılmıştır. Siyasi konularla ilgili yazılarda alaycı bir üslup kullanılmıştır. Türkiye'deki parti liderleri, başbakan, bakanlar ile Erzurum milletvekilleri, belediye başkanları ve il başkanları ile ESKİ genel müdürü gerek mizahi yazılarla gerekse de fıkralar veya fıkra tadındaki olaylarla tenkit edilmişlerdir. Bu kişiler halkı olmayacak vaatlerle oyalamaları, Erzurum'daki yatırım imkânlarını çoğaltmamaları, altyapıda gerekli iyileştirmeleri sağlamamaları, su ve elektrik kesintilerini önleyememeleri, kar temizleme çalışmalarındaki eksiklikleri gibi birçok gerekçeyle *Temmuz* dergisine konu edilmişlerdir.

---

12 Gudumsüz, uğursuz; dalaksız ise ciğersiz, korkak anlamındadır (YN).

13 Tahterevalli (*Temmuz*).

14 Saka sırığı; yük çeken (YN).

15 Langır lungur (YN).

16 Hayvan gübresinin kurumuş ve toz hâline gelmiş şekli (YN).

17 Lastikten imal edilen bir çeşit ayakkabı (YN).

Bu ne menem bir ufuktur!Ki hep aydınlıktır

Şehirde açlık, işsizlik, sefalet diz boyu möhem deel.Şehrin ufku aydınlık..Öyle diyo büyük büyük amcalar...

Bu şehirde sorun üretenler, çözümde üre temediğinden, memleketin ufku hep aydınlık kalı yor. Hele siyasetçiler ve hele siyaset tortusu ka lemler ya da eğitimciler. Kısacası bu şehirde her soruna bir kaç sorunda kendilerini ekleyenler... Erzurum ile ilgili her soruya bir çözüm noktası ko yarlar.

Efendim Erzurum'da işsizlik var
Önemli değil.Şehri mübarek Erzurum'un ufku aydınlık

Efendim Erzurum'da kapalı fabrikalar bir türlü açılmıyor
Önemli değil.Erzurum Doğu'nun sınır bekçisidir. Ufku aydınlıktır.

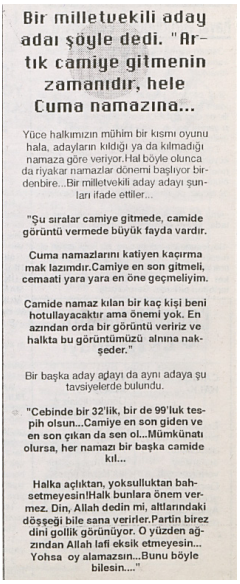
Efendim, bu şehirde dilenciler gittikçe artıyor
Arabalarda artıyor önemli değil.Kahraman ecdadımızın gözbebeği olan Erzurum'un ufku aydınlık...

Bir **"Aydınlık ufuk"**teranesidir gidiyor. **Önünü görmekten aciz insanlar,** keramet sahibi oldukla rından mıdır bilinmez, sürekli ufukta ki aydınlığı görüyor.

Bu **ufuk** çocukları **Ufuk** olmasın...
Olur olur...Erzurum'un ufku aydınlık..

(31)

Ayrıca 1999-2002 milletvekilliği seçimleri ile 1999-2004 yerel seçimleri, adayların kiminin Erzurumlu olmayışı, Erzurumlu olanların ilk defa veya nadiren şehre ayak bastıkları, listelerin hazırlanmasında partilerin dikkat ettikleri hususlar kimi zaman çok iğneleyici kimi zaman da aşırı derece argoya yer veren bir üslupla anlatılmıştır. Adayların her gittikleri yerde namaz kılmaları siyasette dinin bir araç olarak kullanılması örneği olarak hemen her seçim döneminde dile getirilmiştir.



Bir milletvekili aday adaı şöyle dedi. "Artık camiye gitmenin zamanıdır, hele Cuma namazına...

Yüce halkımızın mühim bir kısmı oyunu hala, adayların kıldığı ya da kılmadığı namaza göre veriyor.Hal böyle olunca da riyakar namazlar dönemi başlıyor birdenbire...Bir milletvekili aday adayı şunları ifade ettiler...

"Şu sıralar camiye gitmede, camide görüntü vermede büyük fayda vardır.

Cuma namazlarını katiyen kaçırma mak lazımdır.Camiye en son gitmeli, cemaati yara yara en öne geçmeliyim.

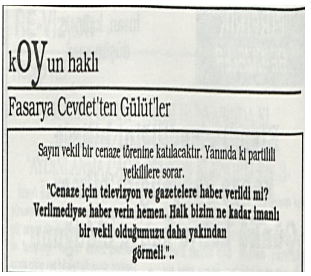
Camide namaz kılan bir kaç kişi beni hotullayacaktır ama önemi yok. En azından orda bir görüntü veririz ve halkta bu görüntümüzü alnına nakşeder."

Bir başka aday ağayı da aynı adaya şu tavsiyelerde bulundu.

"Cebinde bir 32'lik, bir de 99'luk tespih olsun...Camiye en son giden ve en son çıkan da sen ol...Mümkünatı olursa, her namazı bir başka camide kıl...

Halka açlıktan, yoksulluktan bahsetmeyesin!Halk bunlara önem vermez. Din, Allah dedin mi, altlarındaki döşeği bile sana verirler.Partin birez dini gollik görünüyor. O yüzden ağzından Allah lafi eksik etmeyesin... Yohsa oy alamazsın...Bunu böyle bilesin..."

(301)



kOYun hakkı

Fasarya Cevdet'ten Gülüt'ler

Sayın vekil bir cenaze törenine katılacaktır. Yanında ki partilili yetkililere sorar.
"Cenaze için televizyon ve gazetelere haber verildi mi? Verilmediyse haber verin hemen. Halk bizim ne kadar imanlı bir vekil olduğumuzu daha yakından görmeli.".

(31)

KAMUOYUNA ZORUNLU AÇIKLAMA"

Kıymetli hemşehrilerim,

5 Bin yıllık tarihi olan, 70 BİN evliyanın yattığı **ŞEHR-İ MÜBAREK** Erzurum'un, **BU MÜBAREK VE MUKADDES** topraklarını, maküs tali hini değiştirmek için **CENAB-I ALLAH'IN TAKDİRİ**, sizlerin lütuflarıyla Büyükşehir Belediye Başkanlığına **ADAY OLDUM**.

Yıllarca unutulmuş, kendi içinden kendisini kurtaramamış bir sürü insanı kurtarıcı diye seçen siz değerli hemşehrilerimin önünde bir mühim fırsat vardır... Ya kendiniz gibi olanı seçip, kendinizi daha da zelil edecek yahut şahsım gibi, müstesna bir zatı belediye başkanı yaparak, geleceğinizi değiştireceksiniz. **Lakin bunun için önce kendinizde bir beyin taşıdığınızı farketmeniz gerekecektir.**

Bendeniz kati surette **DİNİN SİYASETE ALET EDİLMESİ'T A RAFTARI** değilim ve olmadım da bugüne kadar. Ama hala inançların bireysel olduğuna iman edememiş siz avel halkımın, bu söylemleri siyasi çıkarlarrı için kullananlara itimat ediyor olması, şahsımın da ayrı yola tevessül etmesini sağlamıştır.

Sevgili hemşehrilerim,

Sizlerin ODUN olmadığınız hususuna iştirak ediyorum, lakin bundan emin olmadığımın da bilinmesini istirham ediyorum. Zira reyini verirken dahi hala gözleri kapalı halkımın, **ODUN OLMAMA** ihtimali zayıftır. Bilmediğim husus şudur:

Acaba **ODUNLAR,** kendi aralarında oy kullanıp, **EN İYİ ODUNU** belediye başkanı yapabiliyorlar mı ?

Selam ve Dua ile

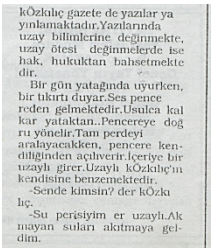
RECEP RE
Büyükşehir
Belediye Başkan Adayı

"Sizin ÖZBEÖZ evladınız"

(375)

Kamu yöneticilerinden en çok valiler ve yardımcıları *Temmuz*'daki eleştirilerin ve fıkraların hedefi olmuşlardır. Buradaki eleştiri, kamu yöneticilerinin şehri yeterince tanımamaları ve sorunlarını bilmemeleri üzerinedir.

Siyasilerle ilgili aforizma ve anekdotlar fıkra tadında metinlerdir. Burada hakkında en çok metin bulunan ESKİ Genel Müdürü Nurullah Özkılıç'tır. Erzurum'un su kesintileri ve kanalizasyon vb. problemleri Közkılıç tipinde fıkralaştırılmıştır.



kÖzkılıç gazete de yazılar ya yınlamaktadır.Yazılarında uzay bilimlerine değinmekte, uzay ötesi değinmelerde ise hak, hukuktan bahsetmekte dir.

Bir gün yatağında uyurken, bir tıkırtı duyar.Ses pence reden gelmektedir.Usulca kal kar yataktan..Pencereye doğ ru yönelir.Tam perdeyi aralayacakken, pencere ken dilğinden açılıverir.İçeriye bir uzaylı girer.Uzaylı kÖzkılıç'ın kendisine benzemektedir.

-Sende kimsin? der kÖzkı lıç.

-Su perisiyim er uzaylı.Ak mayan suları akıtmaya gel dim.

(25)

Kıbrıs meselesi ile Türkiye'nin Avrupa Birliğine girme sürecinde siyasilerin yetersiz çalışmaları ve halkın bilinçsizliği ve Avrupa Birliğine girince yaşanması muhtemel olaylar da derginin konularındandır.

AVRUPA BİRLİĞİ'NE GİRERSEK;

Alman Başbakanı Helmut Kohl'un sizi AB'ye alamayız demesi üzerine alevlenenAB tartışmalarına bir açıda temmuz geliriyor.Türkiye'nin, batı nın bir parçası olmak için gösterdiği feraset ve azim bizi eninde sonunda AB'ye sokacak.Sokacakda,bizde ne gibi değişiklikler olacak.Kimseler bu na cevap vermiyor.temmuz hariç ta bi...

NE OLUR?

1-Türk erkekleri Romenler ve Nataşalardan sonra Alman,İngiliz,Norveç , İsveç,Danimarka,Fillandi ya ve diğer Avrupa güzelleriyle tanışabilecek, güçlü olan Türkiye ekonomisin den bir kaç mil yon dolarcık miktarı, bu ülkelerin kalkınması için hibe e deceğiz.

2-Azınlık oluşturan yüzde 10'luk zengin kesim, Avrupai arabalara binerken gümrük ödemekten kurtulacak, bu fırsattan yararlanmak isteyen or tahalli Türkiyeliler ise AB ülkelerin de binilmiş sonrasında bir kenara atılmış arabalara sahip ola rak"Avrupalı" olduklarını gösterecekler.

3-Türkçe iyice unutulacak. Türkçe konuşmak, a sağlık duygusunun ilk belirtilerinden biri ola cak.Resmi olmasa bile fiilen İngilizce ve Alman ca herkesin ortak dili olacak.

4-Türk işsizleri ,AB'ye girişimizden faydala nıp,AB üyesi ülkelerde iş sahibi olup,evli olanlar ilk etapta eşlerini boşayarak, yerleştiği ülkede bir bayanla evlenecek.

5-Avrupanın cahil halkı, bizde ki bu feraseti ve geniş yürekliliği görerek, islamiyet'i seçecek.

NE OLMAZ?

1-Türkiye'de bırakın darbeyi,artık darbe söylentileri bile olmaz. Çünkü demokrasimiz Avrupa Birliği"nden dışlanırız gerekçesiyle yerli yerine oturacak ve kimse bir daha demokrasi üzerinde bir güç olarak karşımıza çıkmayacak.

2- İşkence söylentileri bitecek ve Türkiye'nin artık uygur bir dünyanın üyesi olduğu gösönüne alınarak karakolların tamamı pembe boyalarla boyanacak.

3- Susurluk ve benzeri olayların ortaya çıkması önlenecek.Benzeri olaylar anında örtbas edilerek, devletin prestijinin korunması sağlanacak.

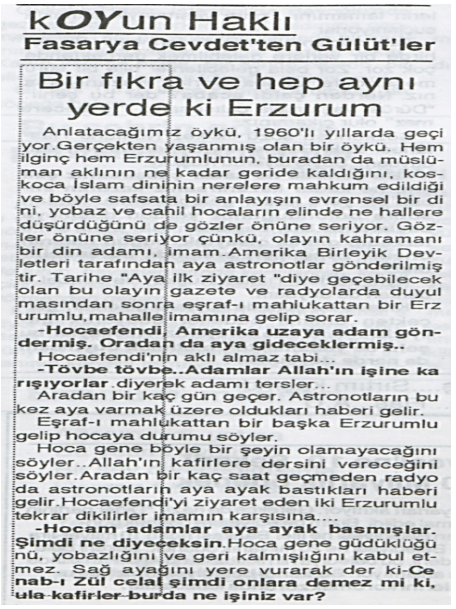
4-Hükümet liderleri, Amerika'ya gidip,"Şeriat Geliyor.Bizi kurtarın" diye yalvarmalarına karşın, Türkiye"de Şeriatçı kesimle koalisyon kurama yacak.

5-Doğal olarakAB üyesi ülkelerin bayanlarına pa ra akacağı için Romen ve Nataşa kızlarımıza pa ra akışı duracak.Tarafımızdan...

(29)

28 Şubat (1997) sürecinin de dergi tarafından yakından takip edildiği anlaşılmaktadır. Bu dönem ve sonrasına ait yazılar Türk Silahlı Kuvvetleri lehinedir ve mizahi bir üslup söz konusu değildir. Kurumun ülkenin en demokratik ve ilerici yapısına sahip olduğu sık sık vurgulanır. Fakat Kolordu Komutanı için yapılan villa dergideki mizahtan payını almıştır.

Temmuz dergisinde politikacılarla birlikte en çok eleştiriye maruz kalan diğer grup din adamlarıdır. Din adamlarının siyaset ve ticaretle olan kuvvetli bağlarının İslamiyet'e zarar verdiği sıklıkla isimleri de zikredilerek eleştirilmiştir. Özellikle milletvekilliği ve yerel yönetim seçimlerinden önce adayların tespitinde bazı din adamlarının aktif rol oynaması, şeyhinin emrinden çıkmayan adayların devleti nasıl yönetecekleri sorusu *Temmuz* dergisindeki mizahi yazıların esasını oluşturmaktadır. Türkiye ve Erzurum'daki şeyh sayısının fazlalığı, "Şeyhi olmayanın şeyhi şeytandır." sözü, din adamlarının bilim ve teknoloji konusundaki bağnazlığı ve hurafelere düşkünlükleri de dergide eleştirilen konulardandır. Aşağıdaki alıntılarda görüleceği üzere bu dinî konulardaki metinler fıkralaşmıştır ve konuya iki zıt bakışı yansıtmaktadırlar.



kOYun Haklı

Fasarya Cevdet'ten Gülüt'ler

Bir fıkra ve hep aynı yerde ki Erzurum

Anlatacağımız öykü, 1960'lı yıllarda geçiyor.Gerçekten yaşanmış olan bir öykü. Hem ilginç hem Erzurumlunun, buradan da müslüman aklının ne kadar geride kaldığını, koskoca İslam dininin nerelere mahkum edildiği ve böyle safsata bir anlayışın evrensel bir dini, yobaz ve cahil hocaların elinde ne hallere düşürdüğünü de gözler önüne seriyor. Gözler önüne seriyor çünkü, olayın kahramanı bir din adamı, imam.Amerika Birleyik Devletleri tarafından aya astronotlar gönderilmiş tir. Tarihe "Aya ilk ziyaret "diye geçebilecek olan bu olayın gazete ve radyolarda duyulmasından sonra eşraf-ı mahlukattan bir Erzurumlu,mahalle imamına gelip sorar.

-Hocaefendi, Amerika uzaya adam göndermiş. Oradan da aya gideceklermiş..

Hocaefendi'nin aklı almaz tabi...

-Tövbe tövbe..Adamlar Allah'ın işine karışıyorlar diyerek adamı tersler...

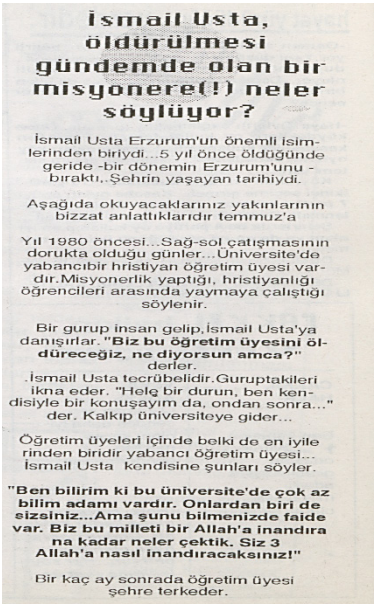
Aradan bir kaç gün geçer. Astronotların bu kez aya varmak üzere oldukları haberi gelir.

Eşraf-ı mahlukattan bir başka Erzurumlu gelip hocaya durumu söyler.

Hoca gene böyle bir şeyin olamayacağını söyler..Allah'ın kafirlere dersini vereceğini söyler.Aradan bir kaç saat geçmeden radyo da astronotların aya ayak bastıkları haberi gelir.Hocaefendi'yi ziyaret eden iki Erzurumlu tekrar dikilirler imamın karşısına....

-Hocam adamlar aya ayak basmışlar. Şimdi ne diyeceksin. Hoca gene güdüklüğünü, yobazlığını ve geri kalmışlığını kabul etmez. Sağ ayağını yere vurarak der ki-**Cenab-ı Zül celal şimdi onlara demez mi ki, ula kafirler burda ne işiniz var?**

(57)



İsmail Usta, öldürülmesi gündemde olan bir misyonere(!) neler söylüyor?

İsmail Usta Erzurum'un önemli isimlerinden biriydi...5 yıl önce öldüğünde geride -bir dönemin Erzurum'unu - bırakt,.Şehrin yaşayan tarihiydi.

Aşağıda okuyacaklarınız yakınlarının bizzat anlattıklarıdır temmuz'a

Yıl 1980 öncesi...Sağ-sol çatışmasının dorukta olduğu günler.. Üniversite'de yabancıbir hristiyan öğretim üyesi vardır.Misyonerlik yaptığı, hristiyanlığı öğrencileri arasında yaymaya çalıştığı söylenir.

Bir gurup insan gelip,İsmail Usta'ya danışırlar.**"Biz bu öğretim üyesini öldüreceğiz, ne diyorsun amca?"** derler.

.İsmail Usta tecrübelidir.Guruptakileri ikna eder. "Helç bir durun, ben kendisiyle bir konuşayım da, ondan sonra..." der. Kalkıp üniversiteye gider...

Öğretim üyeleri içinde belki de en iyile rinden biridir yabancı öğretim üyesi... İsmail Usta kendisine şunları söyler.

"Ben bilirim ki bu üniversite'de çok az bilim adamı vardır. Onlardan biri de sizsiniz...Ama şunu bilmenizde faide var. Biz bu milleti bir Allah'a inandıra na kadar neler çektik. Siz 3 Allah'a nasıl inandıracaksınız!"

Bir kaç ay sonrada öğretim üyesi şehre terkeder.

(302)

Temmuz dergisinde halkın Ramazan'a bakışı oldukça ağır bir şekilde hicvedilir. Ramazan ayında artan fiyatlar, halkın yeme içmeye daha fazla yönelmesi, oruçlu kişilerin trafikte, ekmek, kadayıf vb. kuyruklarındaki kavgaları, gösteriş hâline getirilen ibadet, oruçlu olmayanların Erzurum'da gündüz açık fırın, lokanta bulamayışı eleştirilerin yoğunlaştığı konulardır. Ayrıca Kurban Bayramı'nda kurban kesmedeki yanlışlıklar, eksiklikler de dergide ele alınmıştır.

Temmuz dergisinde kadın-erkek ilişkileri de çokça habere ve mizahi yazıya konu edilmiştir. Doğu Bloku ülkelerinden gelen kadınlara Erzurum erkeğinin ikiyüzlü yaklaşımı "Yollu Nataşının Not Defterinden" başlıklı dizi yazıy-

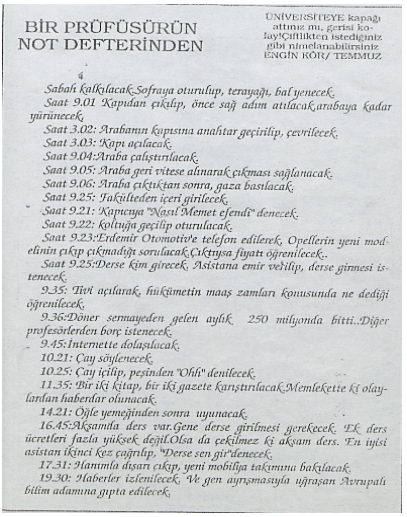
la tenkit edilirken, "Saçlarına yıldız düşmüş koparma Ayten"de kadın-erkek ilişkileri; "Eşimi aldatmadım anne. Beynime sıkıldığında kurşun; mutlu oldu insanlar. Namus cinayetleri"nde töre cinayetlerine kadın ve toplum gözünden yaklaşım; "Hiç Kadınlar Kuma Fikriye"de yaşlı-genç evliliği ve kumalık, "Üregim yanir-közlenirem inan seni çok sevirem"de kadın-erkek ilişkisi ve toplumun evlilikten beklentileri; "Beyim İl Başganı, ben onun garısıyam"da ise kadının gözünden siyaset dünyası ele alınmıştır.

Eğitimin ve eğitimcilerin içinde bulunduğu açmazlar da *Temmuz*'un içeriğinde yer almaktadır. Millî Eğitim Müdürü Fevzi Budak'ın her dönem farklı bir partiden milletvekili adayı oluşu; bir Millî Eğitim şube müdürünün kitap ve gazete okumadığı ve okumayı sevmediğine dair sözleri *Temmuz*'da mizahi yazılara sebep olmuştur. Ayrıca öğretmenlerin yaşadıkları ekonomik güçlüklerden bahsedilirken bazı öğretmenlerdeki ahlaki yozlaşma veya belli kalıpların dışına çıkamamanın isimler verilerek çok ağır bir üslupla eleştirilmesi dikkat çekicidir.

Eğitim fakültelerinden mezun olan adaylar dururken ziraat fakültelerinden öğretmen atanmasının Türk eğitim sistemine vereceği zarar ile öğretmen-öğrenci ilişkileri de dergideki mizah konularındandır.

Eğitimle ilgili *Temmuz* dergisinde en çok hicvedilen kurum Atatürk Üniversitesidir. Rektörler ve öğretim üyeleri, 2000 ile 2004'teki rektörlük seçimleri derginin başlıca konusudur. Hatta Recep Re her iki dönemdeki seçimlerde de rektörlüğe aday olduğunu ilan ederek alaycı bir üslupla icraatlarını sıralar. Derginin yayımlandığı dönemde iki rektör vardır: Erol Oral, Yaşar Sütbeyaz. Erol Oral üniversitedeki cemaatçi ve bölgeci kadrolaşma; Yaşar Sütbeyaz ise üniversiteyi halktan uzaklaştırma, bazı kadrolaşmalara göz yumma, demokratik olmayan yönetiminden dolayı eleştirilir.

Öğretim üyelerinin hicvedildiği noktalardan biri o dönemlerde yeni açılan ikinci öğretim ile ders ücretleridir. Öğretim üyelerinin bilim üretmeyişi, derslere asistanlarını göndermeleri, üniversitede açılmak istenen özel okula karşı çıkmaları, bilim ürettiği düşünülen bu kişilerin bazı şeyhlerin emirlerinden ayrılmayışı kimi zaman çok ağır bir mizahi üslupla anlatılmıştır.



BİR PRÜFÜSÜRÜN NOT DEFTERİNDEN

ÜNİVERSİTEYE kapağı attınız mı, gerisi kolay!Çiftlikten istediğiniz gibi nitelemabilirsiniz. ENGİN KÖR/ TEMMUZ

Sabah kalkılacak,Sofraya oturulup, terayağı, bal yenecek.
Saat 9.01 'Kapıdan çıkılıp, önce sağ adım atılacak,arabaya kadar yürünecek.
Saat 3.02: Arabanın kapısına anahtar geçirilip, çevrilecek.
Saat 3.03: Kapı açılacak.
Saat 9.04:Araba çalıştırılacak.
Saat 9.05: Araba geri vitese alınarak çıkması sağlanacak.
Saat 9.06: Araba çıktıktan sonra, gaza basılacak.
Saat 9.25: Fakülteden içeri girilecek.
Saat 9.21: Kapıcıya "Nasıl Memet efendi" denecek.
Saat 9.22: koltuğa geçilip oturulacak.
Saat 9.23:Erdemir Otomotiv'e telefon edilerek, Opellerin yeni modelinin çıkıp çıkmadığı sorulacak.Çıktıysa fiyatı öğrenilecek.
Saat 9.25:Derse kim girecek, Asistana emir verilip, derse girmesi istenecek.
9.35: Tivi açılarak, hükümetin maaş zamları konusunda ne dediği öğrenilecek.
9.36:Döner sermayeden gelen aylık 250 milyonda bitti..Diğer profesörlerden borç istenecek.
9.45:İnternette dolaşılacak.
10.21: Cay söyleneceğ.
10.25: Cay içilip, peşinden "Ohh" denilecek.
11.35: Bir iki kitap, bir iki gazete karıştırılacak.Memlekette ki olaylardan haberdar olunacak.
14.21: Öğle yemeğinden sonra uyunacak.
16.45:Akşamda ders var.Gene derse girilmesi gerekecek. Ek ders ücretleri fazla yüksek değil.Olsa da çekilmez ki akşam ders. En iyisi asistan ikinci kez çağırılıp, "Derse sen gir"denecek.
17.31: Hamamla dışarı çıkıp, yeni mobilya takımına bakılacak.
19.30: Haberler izlenilecek. Ve gen ayrışmasıyla uğraşan Avrupalı bilim adamına gıpta edilecek.

(25)

Numune Hastanesi başta olmak üzere Erzurum'daki bütün sağlık kurumları ile bunların başhekimleri, doktorları, hemşireleri *Temmuz* dergisinin birçok sayısında -çoğunlukla isimleri verilerek- ya övülmüş ya da meslek ilkeleri yerine para kazanmayı ilk sıraya koymaları, hastalarla ilgilenmemeleri sebebiyle yerilmişlerdir. Ayrıca sağlık sektöründeki ihaleler de derginin mizahi konuları arasındadır.

Temmuz dergisinde genellikle Erzurumspor'la ilgili haberler ve yorumlar da yer almaktadır. Burada maçlarda alınan yenilgiler, hakemlerin suçlanması, Erzurumspor Kulüp başkanı ve diğer yöneticilerin başarısızlıkları, kulübün borcu vb. haberler bulunmaktadır.

Gud Ümms Üzler

"Bu kaçıncı beraberlik!"

Kendi sahamızda, lig ikincisi Erzincanspor'un elinden zor bela kurtulduk.Mutlak galibiyet almak için çıktığımız Erzincanspor maçında, mutlak yenilgiden son dakika da paçamızı sıyırdık.Bizden Furkan'ın, Erzincanspor'dan Özlem'in kırmızı kart görerek oyunu terkettiği maçta,golümüzü 86. dakika da İlhan attı.

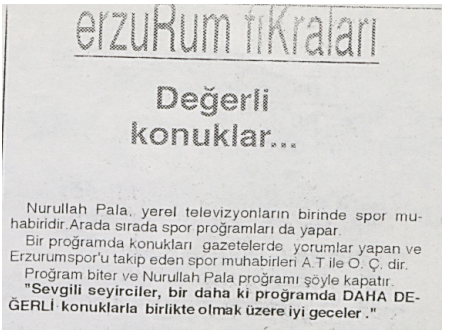
Atilla'nın kalesinde tabiri caizse (Caiz olmasa buraya kesinlikle yazmayız) 5 yıldızlık bir oyun sergiledi. Takımın diğer iyisi golümüzü kaydeden İlhan oldu.

Diğer futbolcularımızın çok çaba (!) harcadıklarını söylemeye gerek yok!Çok çalıştık, az gol yedik! Allah'tan daha fazla çalışmadık. Yoksa Cemal Gürsel' de aniden yağmur yağabilirdi. Gol yağmuru

bir bir

"Kendi sahamızda ki maçı da kazanamazsak, hangi maçı kazanacağız?"diye merak ediyor taraftar.

(57)



erzuRum fiKraları

Değerli konuklar...

Nurullah Pala, yerel televizyonların birinde spor muhabiridir.Arada sırada spor proğramları da yapar.

Bir proğramda konukları gazetelerde yorumlar yapan ve Erzurumspor'u takip eden spor muhabirleri A.T ile O. Ç. dir.

Proğram biter ve Nurullah Pala proğramı şöyle kapatır.

"Sevgili seyirciler, bir daha ki proğramda DAHA DEĞERLİ konuklarla birlikte olmak üzere iyi geceler."

(303)

Dergide Palandöken'deki çığ felaketi ile buradaki kayak tesislerine dair birkaç haber dışında başka spor dallarıyla ilgili haber yapılmamıştır. Kayakla ilgili haberlerde mizahi bir üslup söz konusu değildir.

Kitle iletişim araçları ve Doğu Anadolu Gazeteciler Cemiyeti de *Temmuz* dergisindeki mizahtan paylarına düşeni almışlardır. Türkiye'de özel radyo ve televizyonların hızla çoğalması, bu kuruluşlardaki kontrolsüzlük, laubalilik eleştirilerin temelini oluşturmaktadır. Doğu Anadolu Gazeteciler Cemiyeti ise yerel gazetecilere sahip çıkmadığı için eleştirilmektedir. Bu dönemde kurulan İletişim Fakültesi radyosu ise kalitesiyle övülmüştür.

Erzurum bütün Doğu illeri gibi ekonomik gelişmenin yeterli olmadığı şehirlerin başında gelmektedir. 1994 ve 2001'de yaşanan krizler ile yatırımların yetersizliği işsizliğe yol açmış, şehir göç vermeye başlamıştır. *Temmuz* dergisinde halk, tembelleştiği, kendi yiyip içeceğini üretmemesine rağmen lüks tüketime yöneldiği, kolay para kazanmanın -piyango, loto vb.- yollarını aradığı için mizah konusu edilir. Briket kömürünün yasaklanması, Şırnak kömürünün ithal kömür olarak satılması, doğalgazın faaliyete geçirilmesi de konu olarak sıklıkla ele alınmıştır. Derginin özellikle kömürle ilgili kaleme aldığı yazılardan sonra vali Ahmet Kayhan'a teşekkür etmesi de ilgi çekicidir. Dergide ekonomiyle ilgili üzerinde durulan diğer mizah konusu İhlas Finans'ta yaşanan kriz ve mudilerin durumudur. Ayrıca esnafın problemleri, organik tarım, Migros gibi yabancı marketlerin açılması, şehrin merkezindeki birahane ve meyhanelerle ilgili yazılar da ekonomiyle ilgilidir.

Temmuz'da Erzurum'daki entelektüel gruplar, kimi zaman imza gününe gelen romancılar, şairler ile saz şairleri de hicvedilenler arasındadır.

Sözcükler	İsimler
Ritüel:	Jean Jack Ruso
Getto	Nietzche
Seküler	Aristo
Stigma	Descardes
Paradigma	Dante
Etomolog	Sokrates
Argüman	Konfüçyüs
Center	Mevlana
Showroom	Celalettin-i Rumi
Dogma	Cemil Meriç
Velev ki	Eduard Manuel
Müvacehe	v.d.
Diyalektik	
Avam	

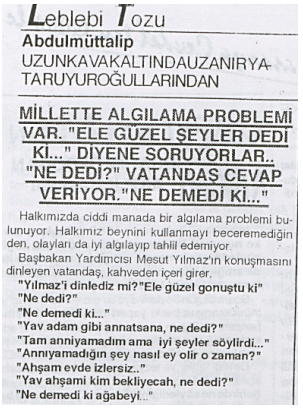
Bu kelimelere ve isimlere sizde aklınıza gelenleri yazıp ekleyebilirsiniz. Gerekirse uydurun! Bizim aydınlar (!) hemen sahiplenecek. Ve aydın olmak için kullanmaya- söylemeye başlayacaklar...

(29)

392. sayıda saz şairlerini eleştiren dergi bunların sanat-toplum ilişkisi yerine erk-sanat ilişkisi içerisinde olduklarını belirtir.

Temmuz dergisinin hedefinde bütün problemlerin sorumlusu olarak görülen halk / vatandaş vardır. Aslında dergi halktan yana tavrını keskin bir biçimde koyar. Fakir halk çaresizdir, kimi aşa ve işe muhtaçtır, kimi askerdeki oğluna para gönderemez, kimi ayağına ayakkabı, sırtına palto bulamaz, suyu akmaz, elektriği kesiktir, kömür alamaz. Bu durum bazen trajik bazen de trajikomik bir üslupla anlatılırken sitem biraz da devletedir. Ama vatandaş hakkını

aramadığı, aklını kullanmadığı, yaşadıklarından ders çıkarmadığı için en çok lakap takılan ve tarize uğrayandır.



Leblebi Tozu

Abdulmüttalip

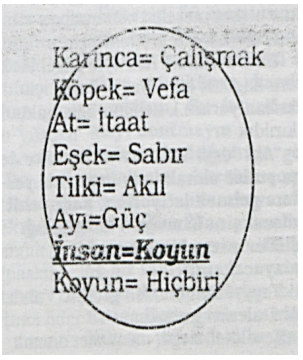
UZUNKAVAKALTINDAUZANIRYA-TARUYUROĞULLARINDAN

MİLLETTE ALGILAMA PROBLEMİ VAR. "ELE GÜZEL ŞEYLER DEDİ KI..." DİYENE SORUYORLAR.. "NE DEDİ?" VATANDAŞ CEVAP VERİYOR."NE DEMEDİ Kİ..."

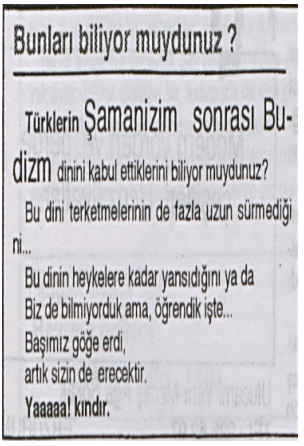
Halkımızda ciddi manada bir algılama problemi bulunuyor. Halkımız beynini kullanmayı beceremediğinden, olayları da iyi algılayıp tahlil edemiyor.

Başbakan Yardımcısı Mesut Yılmaz'ın konuşmasını dinleyen vatandaş, kahveden içeri girer.

"Yılmaz'i dinlediz mi?"Ele güzel gonuştu ki"
"Ne dedi?"
"Ne demedi ki..."
"Yav adam gibi annatsana, ne dedi?"
"Tam anniyamadım ama iyi şeyler söylirdi..."
"Anniyamadığın şey nasıl ey olir o zaman?"
"Ahşam evde izlersiz.."
"Yav ahşami kim bekliyecah, ne dedi?"
"Ne demedi ki ağabeyi..."



Karınca= Çalışmak
Köpek= Vefa
At= İtaat
Eşek= Sabır
Tilki= Akıl
Ayı=Güç
İnsan=Koyun
Koyun= Hiçbiri



Bunları biliyor muydunuz ?

Türklerin Şamanizim sonrası Budizm dinini kabul ettiklerini biliyor muydunuz?

Bu dini terketmelerinin de fazla uzun sürmediğini...

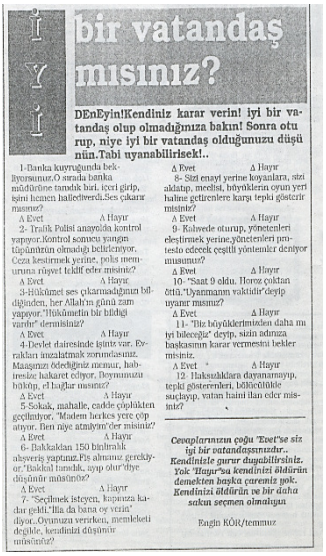
Bu dinin heykelere kadar yansıdığını ya da Biz de bilmiyorduk ama, öğrendik işte...

Başımız göğe erdi,
artık sizin de erecektir.

Yaaaaa! kındır.

(299) (23) (216)

Dergide halk sıklıkla Şabanistleşmekle (Kemal Sunal tiplemesi) suçlanır. Seçme ve seçilme konusunda irade koyamayan, aklını din adamları başta olmak üzere başkalarının kontrolüne veren, şehrin ekonomik, kültür, eğitim vb. konulardaki göstergeleri sürekli düşmesine rağmen bu duruma kayıtsız kalan birçok problemin de sebebi olarak görülür.



İYİ bir vatandaş mısınız?

DEnEyin!Kendiniz karar verin! iyi bir vatandaş olup olmadığımıza bakın! Sonra otu rup, niye iyi bir vatandaş olduğunuzu düşünün.Tabi uyanabilirsek!..

1-Banka kuyruğunda bekliyorsunuz.O sırada banka müdürüne tanıdık biri içeri girip, işini hemen halletti verdi.Ses çıkarır mısınız?
Δ Evet Δ Hayır

2- Trafik Polisi arazide kontrol yapıyor.Kontrol sonucu yangın tüpünün olmadığı belirleniyor. Ceza kesirmek yerine, polis memuruna rüşvet teklif eder misiniz?
Δ Evet Δ Hayır

3-Hükümet ses çıkarmadığının bildiğinden, her Allah'ın günü zam yapıyor."Hükümetin bir bildiği vardır" der misiniz?
Δ Evet Δ Hayır

4-Devlet dairesinde işiniz var. Evrakları imzalatmak zorundasınız. Masanızı ödediğiniz memur, habersizce hakaret edip, Doynmuzu hükep, el haflar mısınız?
Δ Evet Δ Hayır

5-Sokak, mahalle, cadde çöplükten geçilmiyor, "Madem herkes yere çöp atıyor. Ben niye atmıyım"der misiniz?
Δ Evet Δ Hayır

6- Bakkaldan 150 binlirallk alışveriş yaptınız.Fiş almanız gerekiyor."Bakkal tanıdık, ayıp olur"diye düşünür müsünüz?
Δ Evet Δ Hayır

7- "Seçimek isteyen, kapınıza kadar gelir."Ha da bana oy verin" diyor..Oyunuzu verirken, memleketi değilde, kendinizi düşünür müsünüz?
Δ Evet Δ Hayır

8- Sizi enayi yerine koyanlara, sizi aldatıp, mecliste, bürokratlara oyun yeri haline getirenlere karşı tepki gösterir misiniz?
Δ Evet Δ Hayır

9- Kahvede otarup, yönetenleri eleştirmek yerine,yönetenleri protesto edecek çeşitli yöntemler deniyor musunuz?
Δ Evet Δ Hayır

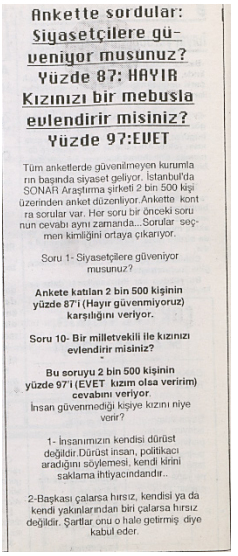
10-"Saat 9 oldu. Horoz çoktan ötti."Uyanmanın vaktidir"deyip uyanır mısınız?
Δ Evet Δ Hayır

11- "Biz büyüklerimizden daha iyi bileceğiz" deyip, sizin adınıza başkasının karar vermesini bekler misiniz.
Δ Evet Δ Hayır

12- Haksızlıklara dayanamayıp, tepki gösterenleri, bölücülükle suçlayıp, vatan haini ilan eder misiniz?

Cevaplarınızın çoğu 'Evet'se siz iyi bir vatandaşsınızdır.. Kendinizle gurur duyabilirsiniz. Yok 'Hayır'sa kendinizi öldürün demekten başka çaremiz yok. Kendinizi öldürün ve bir daha sakın seçmen olmayın

Engin KÖR/temmuz



Ankette sordular:
Siyasetçilere güveniyor musunuz?
Yüzde 87: HAYIR
Kızınızı bir mebusla evlendirir misiniz?
Yüzde 97:EVET

Tüm anketlerde güvenilmeyen kurumların başında siyaset geliyor. İstanbul'da SONAR Araştırma şirketi 2 bin 500 kişi üzerinden anket düzenliyor.Ankette kontra sorular var. Her soru bir önceki sorunun cevabı aynı zamanda...Sorular seçmen kimliğini ortaya çıkarıyor.

Soru 1- Siyasetçilere güveniyor musunuz?

Ankete katılan 2 bin 500 kişinin yüzde 87'i (Hayır güvenmiyoruz) karşılığını veriyor.

Soru 10- Bir milletvekili ile kızınızı evlendirir misiniz?

Bu soruyu 2 bin 500 kişinin yüzde 97'i (EVET kızım olsa veririm) cevabını veriyor.

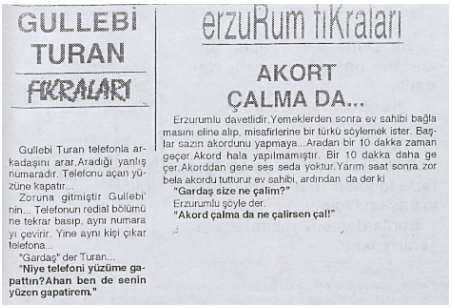
İnsan güvenmediği kişiye kızını niye verir?

1- İnsanımızın kendisi dürüst değildir.Dürüst insan, politikacı aradığını söylemesi, kendi kirini saklama ihtiyacındandır..

2-Başkası çalarsa hırsız, kendisi ya da kendi yakınlarından biri çalarsa hırsız değildir. Şartlar onu o hale getirmiş diye kabul eder.

(6) (304)

Temmuz dergisinde halk bilimi ürünlerine de mizahın vazgeçilmez unsurları oldukları dikkate alınarak her sayıda yer verilmiştir. Erzurum fıkralarının önemli tipleri olan Gullebi Turan, Teyo Pehlivan ve Naim Hoca'ya atfedilen fıkraları, Erzurum mânileri, bilmeceleri, atasözleri ve deyimleri ile Erzurum ağzından kelimeler bunlardandır.



GULLEBİ TURAN FIKRALARI

Gullebi Turan telefonla arkadaşını arar.Aradığı yanlış numaradır.Telefonu açan yüzüne kapatır.

Zoruna gitmiştir Gullebi'nin... Telefonun redial bölümü ne tekrar basıp, aynı numara yı çevirir. Yine aynı kişi çıkar telefona...

"Gardaş" der Turan...

"Niye telefoni yüzüme gapattın?Ahan ben de senin yüzen gapatirem."

erzuRum fiKraları

AKORT ÇALMA DA...

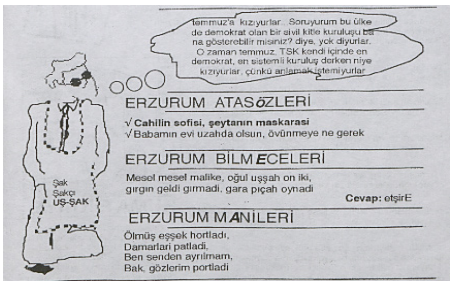
Erzurumlu davetlidir.Yemeklerden sonra ev sahibi bağlamasını eline alıp, misafirlerine bir türkü söylemek ister. Bağlar sazın akordunu yapmaya... Aradan bir 10 dakka zaman geçer.Akord hala yapılmamıştır. Bir 10 dakka daha geçer.Akorddan gene ses seda yoktur.Yarım saat sonra zor bela akordu tutturur ev sahibi, ardından da der ki

"Gardaş size ne çalim?"

Erzurumlu şöyle der.

"Akord çalma da ne çalirsen çal!"

(307)



Temmuz'a kızıyorlar.. Sonuyorum bu ülke de demokrat olan bir alvil kitle kuruluşu bana gösterebilir misiniz? diye, yok diyorlar. O zaman temmuz, TSK kendi içinde en demokrat, en sistemli kurulus derken niye kızıyorlar, çünkü anlamak istemiyorlar.

ERZURUM ATASÖZLERİ

√ **Cahilin sofisi, şeytanın maskarası**
√ Babamın evi uzahda olsun, övünmeye ne gerek

ERZURUM BİLMECELERİ

Mesel mesel malike, oğul uşşah on iki, girgın geldi girmadi, gara piçah oynadi

Cevap: etşirE

ERZURUM MANİLERİ

Ölmüş eşşek hortladı,
Damarları patladı,
Ben senden ayrılmam,
Bak, gözlerim portladı

Şak Şak
UŞ-ŞAK

(220)

Dergide magazin basınındaki IN/OUT "Düşenler, Yükselenler, Yerinde Sayanlar"; sevgililerin birbirleri için gazete köşelerinde gönderdiği mesajlar "Kalp Ağrıları"; yeni yıla girerken gazete ve TV'lerin hazırladıkları "Yılın en iyileri"; TV'lerdeki son dakika bilgisiyle ilgili alt yazısı "Fılaş… Fılaş… Fılaş…" başlıklarıyla eleştirilmektedir.

Derginin 29. sayıdan itibaren "temmuz falı" adında haftalık mizahi bir astroloji falı yayımladığı, bunun daha sonra adının "hastiroloji" olarak değiştirildiği de görülmektedir. Bu kısımda gazete / dergi köşelerindeki fal bölümü taklit edilir. Fakat buradaki yorumlar sıklıkla ironi, kimi zaman da küfür, argo ve müstehcen ifadelerle yergi hâlini almaktadır.

*temmuz FALI

KOÇ 21 Mart 20 Nisan

Bu akşam size telefon gelebilir. Ve gelen telefonda,"Akşam evde misiniz?"diye so rulabilir. Durduk yerde bir sürü masraf "Yarın hamımla bir yere davetliyiz"deyin

BOĞA 21 Nisan 20 Mayıs

Yola ehliyetsiz çıkmayın. Hadi çıktınız diyelim.Yanınızda mulaka para bulundurun. Lazım olur...

İKİZLER 21 Mayıs 22 Haziran

Bugün sizin için tehlikeli...Nazara gelebilirsiniz. İftiraya kurban gidebilirsiniz. Hazırlıklı olun!

YENGEÇ 22 Haziran23 Temmuz

Sizi sömürenlerin ortak taktiği,"Herşeyi halk için-avam için yapıyoruz"demeleridir. Birileri size böyle yaklaşırsa bilinki sizi sömürmek istiyordur.

ASLAN 24 temmuz 23 Ağustos

Bu haftasonu bir pastaneye gidip otu run.Hayatınızın kadınıyla-erkeğişle tanışacaksınız.Tedarikli gidin yalnız.

kÖzkılıç Fıkraları

kÖzkılıç, çevresine topladığı personeline bir takım fıkralar anlatmaktadır.Bunlardan biri çok ilginçtir. Ve tıpkı yaşantısını vurgulamaktadır. kÖzkılıç'ın fıkrası aynen şöyledir."İstanbul'da okuyan 7 eski arkadaş çeşitli eylemlere ka tılıyorlarmış.Ve bu 7 arkadaş birbirlerine sürekli yardım ederek ayakta duruyorlarmış. Birgün yedisinde pa rası kalmamış. Ancak 1 simit alacak kadar para çıkmış ceplerinde..Bir simit almışlar sonuçta.Ama hepsi bölüşse simidi, kimse doymayacak.İçlerinden biri demişki(*Yav simiti biri yesin.Hiç olmazsa içimizden biri doyar*).Bugün de EMSKİ kÖzkılıç'ı doyurmaya çalışıyor.

BAŞAK 24 Ağustos 22 Eylül

Patronunuzun bu hafta sinirleri üstünde...Üzerine fazla gitmeyin...Size bağırıp çağırabilir.Kaderde işsiz kalmakta var. Sineye çekin.Nasıl olsa siz insan değil, kulsunuz!

TERAZİ 23 Eylül 23 Ekim

Memura verilen yüzde 18'lik zamma sinirlendiniz tamam. Birileri bu hafta size aldığınız maaşı hakedip etmediğinizi soracak.

AKREP 24 Ekim 23 Kasım

Bir milletvekili işyerinizi ziyaret edebilir.O"na Erzurum için ne yaptığını soracaksınız! Alacağınız cevap size üzebilir.Sakın kolunuzu çemirlemeyin!

AKREP 24 Ekim 23 Kasım

Çok duygusalsınız.Hemen her şeye alınıyorsunuz.Sevdiğiniz sizi terketmişse sizde onu terkedin hemen..

YAY 24 Kasım 21 Aralık

Aybaşı bankamatik kuyruğuna gitmeyin. Bankamatik bozulacak. Paranızı mutemetten çekersiniz.

OĞLAK 22 Aralık 20 Ocak

Yazılarında Erzurum'a ve Erzurumlulara methiyeler dizen bir yazarla karşılacaksınız.Söyledikleri karşısında şaşırıp kalacaksınız.Çünkü söyledikleri yazdıklarının tam tersi

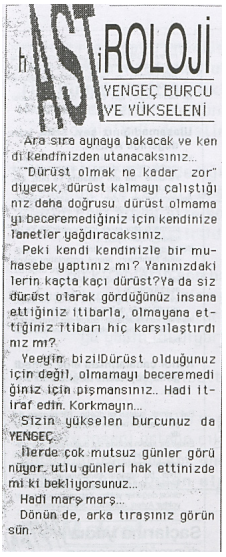
KOVA 21 Ocak 19 Şubat

Çeşmenizi açık bırakın.Hafif hafif aksın. Yoksa donabilir. Donduğu zamanda ESKİ'yi aramayın. Genel Müdür şiir yazmakla meşguldür. Sizinle ilgilenemez.

BALIK 20 Şubat 20 Mart

Yükselen burcunuz Yengeç. Yengeçlerden mutlaka uzak durun. Yanınızda dost bildiğiniz pek çok yengeç var.akıllı olun

KEÇİ 20 Şubat 20 Mart



hASTiROLOJİ

YENGEÇ BURCU VE YÜKSELENİ

Ara sıra aynaya bakacak ve kendi kendinizden utanacaksınız...

"Dürüst olmak ne kadar zor" diyecek, dürüst kalmayı çalıştığınız daha doğrusu dürüst olmama yı beceremediğiniz için kendinize lanetler yağdıracaksınız.

Peki kendi kendinizle bir muhasebe yaptınız mı? Yanınızdakilerin kaçta kaçı dürüst?Ya da siz dürüst olarak gördüğünüz insana ettiğiniz itibarla, olmayana ettiğiniz itibarı hiç karşılaştırdınız mı?

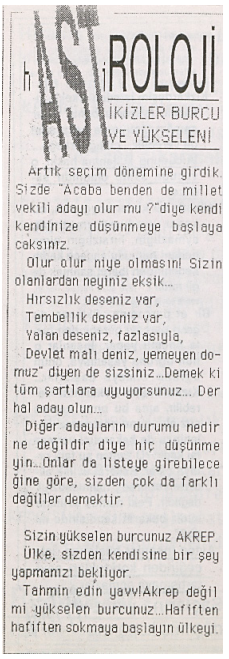
Yeeyin bizi!Dürüst olduğunuz için değil, olmamayı beceremediğiniz için pişmansınız.. Hadi itiraf edin. Korkmayın...

Sizin yükselen burcunuz da YENGEÇ...

İlerde çok mutsuz günler görüyorum. utlu günleri hak ettinizde mi ki bekliyorsunuz...

Hadi marş marş...

Dönün de, arka tıraşınız görün sün.



hASTiROLOJİ

İKİZLER BURCU VE YÜKSELENİ

Artık seçim dönemine girdik. Sizde "Acaba benden de millet vekili adayı olur mu ?"diye kendi kendinize düşünmeye başlayacaksınız.

Olur olur niye olmasın! Sizin olanlardan neyiniz eksik...

Hırsızlık deseniz var,

Tembellik deseniz var,

Yalan deseniz, fazlasıyla,

Devlet malı deniz, yemeyen domuz" diyen de sizsiniz...Demek ki tüm şartlara uyuyorsunuz.... Der hal aday olun...

Diğer adayların durumu nedir ne değildir diye hiç düşünmeyin...Onlar da listeye girebilece ğine göre, sizden çok da farklı değiller demektir.

Sizin yükselen burcunuz AKREP. Ülke, sizden kendisine bir şey yapmanızı bekliyor.

Tahmin edin yavv!Akrep değil mi yükselen burcunuz...Hafiften hafiften sokmaya başlayın ülkeyi.

(29) (299) (300)

III. Dergide Mizah Dili

Temmuz dergisindeki yazılarda yazım ve imla kurallarına çok dikkat edilmediği görülmektedir.Ayrıca metinlerde argo, küfür ve müstehcen kelimeler de sıklıkla kullanılmaktadır.

Mizahta ölçünlü dilin, lehçenin, kesimsel veya bireysel dilin birlikte kullanılması yaygındır. Bunlar okuyucunun metne ilgisini artırır ve mizahı kuvvetlendirir (Özünlü 1999: 186). *Temmuz* dergisi genellikle Erzurumlulara hitap etmesine rağmen dergideki yazılarda çoğunlukla Türkiye Türkçesi kullanılmıştır. Fakat bazı metinlerde yalnız Erzurum ağzına yer verildiği, bazılarında ise Türkiye Türkçesi ile Erzurum ağzının hemhâl edildiği görülmektedir.

LÜMBÜZ HAYRI

Vali Yardımcısı İbrahim Avcı Beyfendileri vardı. 8 ay evvel tayinleri çıkıp gittiler.

Odalarına girdiğimde, kendilerine şu **RE-CİZ** ifadeyi kullandım.

"Efendim epeydir zatialinizi görmüyorum. Bir MERHABA diyeyim dedim ki, KOMPLEKSE girmeyesiniz."

Makam koltuklarından kalktılar birden. Üzerime üzerime geliyorlardı.

"Daha beni tanımamışsınız" dediler. **"Ben KOMPLEKSE girecek adam** değilim."

İbrahim Avcı Beyfendileri hakikaten **KOMPLEKSE** girmişlerdi.

"Efendim" dedim.

"Neye komplekse girdiniz. Ahan da çıkıyorum."

Sırtımı dönüp çıktım koşar adımlarla...

Cece
nerd
dom
tes
almiy
ciddin
Çilosun
sordum
500
bin
lira
dedi
tablaci...
1 çilo
aldım.
Tam
cidirdim çi
salata da
istir
misen
dedi...Yoh
dedim.
"O zaman
domates de
satmirem"
dedi
tablaci...Bunn
ar aç gal-
masın da
ben mi galim

MuhafazakAr
HAKKI

Neyle adam oliyik neyle adam olmiyik!

Bizim gibi çok gelişmiş toplumlarda çok kıday adam diyik. Hiç bişey yapmasak bilem adam diyik. Ne bilim en grant elbiseler giyik mesela, elimizde telsizler taşiyik. Başımızda fötr bulundirmiyyik amma, ipek kravatlar takiyik. Hayallerimizi her zaman en iyi aralar süsliy. Biz her şeyden adam diyik amma ve lakin, bir türlü kendimizi orta yere sererek adam olduğumuzi göstiremiyik. Çünküm kendimizin ne olduğunu bilmiyik.

Biz nasıl adam oliyik bilimisiniz luşaklar. Bilmiysiniz elbet. Bilmek içinse hiç düşünmiysiniz .Amma aslında hepimiz nasıl adam olduğumuzu biliyik. Birazcık kendimize itiraf etmekten korkiyik. İtiraf etsek o zamanda kendimizin adam olmadığını görüp üzüliyik.Bendeniz aşağıya nasıl adam olduğumuzu ince ayrıntılarıyla çıracağım. Bakın bakalım, doğru yapirmiyik!

Bir kerem önce takım elbiselerle adam oliyik. En pahalı takım elbiseyi giyip, birde ipekten kravat taktık mı, en iyi adam biz oliyik. Sonra koltuklar geliy.Ondan sonrasında diploma lar. Bizim üniversiteler cahil yetiştiriy. Biz cahal olduğumuzu biliyik ama gene de diploma bizi adam ettiğinden, kendimizi adamdan saniyik.Sonra telsizler geliy. İşi icabı telsizi taşıyanları kastetmiyim. Benim kestettiklerim belediye çalışanları.İki kelimeyi bir araya geteremiyinler, ellerinde telsiz oraya buraya dolaşiyler.

Sonram birde arabalar ediy adam bizi... Son model arabaları borç harç aliyik. Biniyik. Sonra Ona buna "biz adam olduk" diye hava basiyik.

Lakin biz hep cahal olarak kaliyik.

Ama cahil olduğumuzu da bir türlü bilmiyik lakin.

(392) (299) (31)

Efrasiyap Gemalmaz Erzurum ili ağızlarını Yukarı Karasu ve Yukarı Aras ile Çoruh boyu olmak üzere ikiye ayırmakta, bunları da kendi içinde tasnif etmektedir (Gemalmaz 1995: 25). Bu tasnif dikkate alındığında dergide Yukarı Karasu ağızlarından Erzurum-Aşkale; Yukarı Aras ağızlarından Pasinler-Horasan ile Çoruh boyu ağızlarından Tortum yerli ağzının tercih edildiği; fakat ağızların fonetiğinin metinlere tam olarak yansıtılamadığı görülmektedir. Mesela ĥeta olarak telaffuz edilen hata kelimesi zaman zaman ğeta olarak yazılmıştır.

Dergideki yazılarda yalnız halk değil eğitimli kişiler de Erzurum ağzıyla konuşturulmuş, ortaya çıkan zıtlıklarla mizah yapılmıştır. Özellikle eğitimli kişilerin Erzurum ağzından vaz geçmeye çalışırken komik veya dramatik bir görüntü sergilemeleri bu grupta en çok tenkit edilendir.

Ünsal Özünlü, yazılı ve sözlü metinlerdeki mizah dili arasında farklar olduğunu, sözlü metinlerde belli kalıpların tekrar edildiğini, yazılı olanlarda ise yazarın çeşitli biçim ve kalıpları istediği gibi seçtiğini ifade eder. Bazı ses demetlerinin gereğinden fazla uzatılması veya kısaltılması, bazı kelimelerinin kullanım alanlarının dışındaki yerlerde kullanımı, kelimelerin çeşitli dillerden alınanlarla birleştirilmesi, unutulmuş kelime ve yapılar ile toplumun belli kesimine özgü dil yazılı mizahta tercih edilebilir (Özünlü 1999: 52-53).

Temmuz'da yukarıda sıralanan özelliklerin hepsinin yaygın olduğu görülmektedir. Mesela Gullebi Turan Öööööööküleri, Baba verdikçe veriyor Hüüüüüüüüüüüpp! ifadeleri ses demetlerinin fazla uzatılmasına; ilginçtüel, Mehmetmaap ise kelimelerin kullanım alanları dışında kullanılmasına örnektir.

Temmuz'da mizahın bulunmadığı yazılarda bakan, bey, gazete vb. kelimeler, ironi ve hicvin yer aldıklarında ise sıhhiye nazırı, ceride, erbab-ı kemal, kaarilerim, beyefendi, afet-i suzan gibi unutulmuş olanların tercih edildiği görülmektedir.

Temmuz'da mizah kimi zaman aktarım, türeme, mecaz, iştikak vb. kelime oyunlarıyla sağlanır. Entelektüel/En-tellek[18]-tüel, POPO-litik, RE-Vizyon, RE-Mokrat, RE-Cize, kOYun haklı, hASTiROLOJİ, Ba-ba…

Yine aynı cümleyi tekrar ederek de mizah yapılmaya çalışılmıştır: "Bir siyasetçi 7 şeyi yaparak sevgili halkından her zaman oy alıp memleketini milletvekili, bakan, temsilci olarak meclisin yenilenmiş salonunda temsil edebilir.

1. Dini siyasete alet ederek
2. Dini siyasete alet ederek
3. Dini siyasete alet ederek
4. Dini siyasete alet ederek
5. Dini siyasete alet ederek
6. Dini siyasete alet ederek
7. Dini siyasete alet ederek". (23)

Mizahi metinlerin cümlelerinde anlam alanlarının dışında, başka anlamlar taşıyan sezdirimler (implicatures) bulunması da yaygındır (Özünlü 1999: 166). Mesela yukarıdaki belediye reisliği ilanı bunlardan biridir.

---

[18] Tellek: Hamamda insanları yıkayan usta (Atılcan 1977).

Ayrıca argo da *Temmuz*'da çok kullanılmış ve genellikle müstehcen kelimeler için tercih edilmiştir. Yollu, ipini koparmak…

IV. Dergide Mizah Üslubu

Mizahta espri, gülmece, halt, hiciv, ironi, nükte, satir ve şaka gibi türler bulunur (Eker 2009: 67). *Temmuz* dergisinde ise bu türlerden ironi, hiciv ve halt kullanılmaktadır. "İroni, sözlerin alışılageldik anlamlarının tersini ima etmek, beklenen şeyle gösterilen şey arasındaki uyumsuzluk, hayatın uyumsuzluğu ve mantıksızlığının alaycı bir şekilde farkına vardırılması anlamlarına gelir." (Güvenç 2014: 230). Barry Sanders her sınıftan okuryazarlığın artması ile ironi arasında bir ilişki kurar. Ona göre ironi ile yergi bilenleri -aristokratları- iğneleyerek sessiz bir kahkahaya yol açar. İroni kahkahanın yıkıcılığını daha ince ve edepli yollarla kendini gösterir. "Yergi gerçekten de ölçülü, kibar bir sövme biçimidir -son derece dikkatle denetlenen bir eleştiridir. Bir yergi ya da ironi ustası zekâsını kahkaha fırtınalarına yol açmayarak, dolayısıyla adabı ihlal etmekten kaçınır görünerek sergiler. Ama ironi alçak sesle konuştuğunda bile, kullandığı değneğin vuruşları can yakabilir." Sanders'e göre ironi ustasının bunu yapmaktaki maksadı statükoyu yıkmak ve reformların önünü açmaktır. Böylelikle okuyucuya sorun fark ettirilir, okuyucu fark ettiğiyle tokat yemiş gibi uyanır. Okuyucu ironiyi anladığında önce kendini zeki hissederse de budala / aptal olduğunu anlaması an meselesidir (Sanders 2001: 269-270). Sanders'in ifadelerinden yola çıkarak ironide ince bir zekânın ve esprinin olduğunu söyleyebiliriz. Hicivde ise daha acımasız ve saldırgan bir alay vardır ve bazen hakarete dönüşebilir (Eker 2009: 67).

Temmuz'da kaygı eğlendirmek yerine düşündürtmek, sorgulatmak, yüzleştirmek, genel kabulleri yıkabilmektir. Yazıların hepsi baştan sonra ironi veya hicivle dolu değildir. Mizah kimi zaman bir cümle veya kelimeyle yapılır. Bazen ironinin ölçüsünün hicve yaklaştığı, müstehcenliğin, argonun ve küfrün metinlerin içinde yer bulduğu söylenebilir. Bu iş için yazar Türkiye Türkçesi ile Erzurum ağzını aynı yazı içinde genellikle birlikte kullanır. Mesela Türkiye Türkçesiyle başlayan bir haber yazısı Erzurum ağzından alınan bir atasözü, deyim vb. ile son bulabilir. Mesaj da genel de burada verilir.

Recep Re'nin özellikle kendisiyle ilgili bazı olayları alaya alarak anlatması yazarın iğneyi kendisine de batırdığını göstermektedir. Mesela fakirliği, yoksul semtte yaşaması, dayak yemesi, ameliyatı, şehrin muhterem kişilerinden biri olduğu vurgusu bunlardandır.

"Halt, kasıt olmaksızın, bir olay ya da davranış nedeniyle güç durumda kalmayı ve eylemi gerçekleştiren kişi tarafından bunun kabul edilmemesini ifade eder" (Eker 2009: 68). Sözlü ve yazlı mizahın sıkça müracaat ettiği bu türde genellikle tipler vardır. *Temmuz* dergisinde de fıkra tiplerinde ve siya-

silerle ilgili fıkralaştırılan haberlerde bu mizah türü kullanılmıştır. Bu grupta en çok halt işleyen Közkılıç tiplemesiyle ESKİ Müdürü Nurullah Özkılıç'dır. Milletvekilleri ve belediye başkanları da birçok özellikleri ve haklarındaki fıkralarla tipleştirilmiştir.

SONUÇ

Türkiye'de Karadeniz bölgesinin insanları mizah türlerine yaptıkları katkılardan dolayı daha çok tanınırlar. Fakat kabul etmek gerekir ki Erzurumlu da en az Karadenizli kadar mizaha yatkındır. Yoksa Gullebi Turan, Teyo Pehlivan, Naim Hoca gibi tipler ile bu gün "bir Erzurumlu…" ile başlayan fıkralar olmazdı. Bunun sebebini aslında Erzurumlunun yaşadığı sıkıntılarda aramak gerekir.

Temmuz dergisi işte bu sıkıntılara bir ayna tutar. Dergideki mizahi haberler Erzurumluların olumsuzluklar karşısında tepkisizliğine, geleneklerle ilgili tutucu tavrına, kadının konumu ile kadın-erkek ilişkilerine, siyasilerin ve bürokratların şehre ilgisizlikleri ve beceriksizlikleri yüzünden şehrin ekonomi, eğitim vb. yönlerde gelişemeyişine isyanı yansıtır. Yerel bir dergi olduğu için gülen de gülünen de Erzurumludur. Recep Re olumsuzlukların değişmesiyle mutluluğun yakalanabileceği / ekonomik gelişmenin sağlanabileceği düşüncesindedir. Okuyucuya yeni ve farklı bir dünyanın kapısını mizah yoluyla aralamak isterken bir Erzurumlu olarak esasında kendi yetişme ortamını tenkit eder ve her şeye karşı bir muhalefet bayrağı açar. Genelde bütün ülkenin, özelde ise Erzurumlunun problemleriyle yüzleşmesini sağlamak ve onlara bir mücadele azmi aşılamak ister. Esasında *Temmuz* bu yönüyle Erzurum'u baz alarak bir örneklem yaratmakta ve Türkiye'ye ayna tutmaktadır. Zira yukarıdaki konular karşısında ülkedeki genel tavır Erzurum'la aynı değil midir?

Kaynaklar

ATILCAN, İhsan Coşkun (1977), *Erzurum Ağzı, Halk Deyimleri ve Folklor Sözlüğü*, Erzurum Halk Oyunları, Halk Türküleri Derneği Yayınları 2, İstanbul.

DUMAN, Halûk Harun (2000), *Erzurum Basın Yayın Tarihi (1867-1997)*, DUYAP, İstanbul.

EKER ÖĞÜT, Gülin (2009), İnsan Kültür Mizah, İnsanlık Tarihinde Mizahın Serüveni: Felsefî Bir Problem Olan Mizahtan Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Mizaha, Grafiker Yayınları, Ankara.

GEMALMAZ, Efrasiyap (1995), *Erzurum İli Ağızları (İnceleme-Metinler-Sözlük ve Dizinler)*, TDK Yayınları, Ankara.

GEORGEON, François (2000), "Osmanlı İmparatorluğu'nda Gülmek mi?", *Doğu'da Mizah*, haz. Irene FENOGLİO, François GEORGEON, YKY, İstanbul, s. 79-101.

GÜVENÇ, A. Özgür (2014), Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Mizahi Destanlar, Gece Kitaplığı, Ankara.

ÖZDEMİR, Nebi (2008), *Medya Kültür ve Edebiyat*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara.

ÖZÜNLÜ, Ünsal (1999), *Gülmecenin Dilleri*, Doruk Yayımcılık, Ankara.

SANDERS, Barry (2001), *Kahkahanın Zaferi Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

USTA, Çiğdem (2009), *Mizah Dilinin Gizemi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

YILDIRIM, Besim (2015), "Mizahta Yerel Unsurların Kullanımı ve Toplumsal Eleştiri Söyleminin Geliştirilmesi: Erzurum'da Yayımlanan Fırfırik Dergisi Örneği", *A*Ü *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19 (2), s. 121-160.

AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN TİYATROLARINDA MİZAH

Gülşah ŞİŞMAN[*]

Giriş: Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatrolarına Dair

Türk edebiyatının en üretken yazarlarından biri olan Ahmet Mithat Efendi hemen her türde eser vermiştir. Eserlerini, halkı eğitmek amacı ile kaleme alan yazarın bu yolda faydalandığı edebî türlerden biri de tiyatro olmuştur. Çok daha fazla sayıda oyun yazdığı bilinen Ahmet Mithat'ın bugün itibarıyla elimizde bulunan oyunlarının sayısı altıdır.[1] Yazar bu oyunlarda karşılıklı aşk, yasak aşk, karşılıksız aşk, yaş farkına bağlı evlilikler, birden fazla kadınla evlilik, boşanma, karı koca münasebetleri, gelenek ve göreneklerin aile hayatına yansımaları, eğitim meseleleri, batıl inançlar ve dinin insan hayatındaki yeri gibi konular üzerinde durur.

Eyvah, birden fazla kadınla evlilik, boşanma, karı-koca münasebetleri ve dinin insan hayatındaki yeri gibi konularda kaleme alınmış bir dramdır. Oyunda, birbirlerinden haberi olmadan Sâbire ve Leyla adlı iki kadınla birden evli olan ve gizli gizli bu evliliği sürdüren Meftun Bey'in iki kadına olan sevgisi yüzünden başına gelenler anlatılır. Beş perdelik bu dramda Meftun Bey'in Leyla ile Sabire'den birini seçemeyişi ya da ikisinden birden vazgeçemeyişi, sonunda sevdiği iki kadını birden kaybetmesine yol açar.

---

[*] Arş. Gör. / Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / gulsah.kopuzoglu@erdogan.edu.tr

[1] Bu oyunlar, İnci Enginün tarafından bir araya getirilmiştir. (Bkz. *Ahmet Midhat Efendi, Bütün Oyunları*, İnci Enginün (haz.), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998). Kitapta Ahmet Mithat'a ait olduğu söylenen yedi adet oyun bulunmaktadır. Bunlar **Eyvah, Açıkbaş, Ahz-ı Sâr Yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti, Hükm-i Dil, Çengi Yahut Dâniş Çelebi, Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş** ve Çerkes Özdenler'dir. Ahmet Bozdoğan, 2003 yılına ait bir çalışmasında Ahmet Mithat Efendi'nin oyunları arasında gösterilen **Hükm-i Dil**'in aslında Manastırlı Mehmet Rıfat'a ait olduğunu gerekçeleriyle birlikte ortaya koymuştur. (Bkz. "Ahmet Midhat'a Atfedilen Bir Eser: "Hükm-i Dil" ve Manastırlı Mehmet Rıfat", TÜBAR-XIV, Güz, 2003, s. 117-125).

Açıkbaş, içinde hem yasak bir aşkı hem de karşılıklı aşkı barındıran, yaş farkına bağlı evlilikler ve batıl inanç meselesini ele alan, yine dinin insan hayatındaki yeri üzerinde duran dört perdelik bir komedidir. Oyunda, kendisinden yaşça büyük bir adamla evlendirilmek istenen Yekta Hanım ile sevgilisi Fettan Efendi'nin karşılıklı aşkı ele alınırken, Fettan Efendi'yi gizliden gizliye seven Yekta Hanım'ın üvey annesi Hesna Hanım'ın, iki âşığı birbirinden ayırmak ve Fettan Efendi'yi kendine bağlamak için başvurduğu yollar anlatılır. Oyunun sonunda hocaların muska ve büyülerinden medet umanların uğradığı hüsranın karşısında sevenlerin kavuşmasının getirdiği mutluluk söz konusudur.

Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti, konusu Fransa'da geçen bir piyestir. Bununla birlikte tercüme ya da taklit olmayıp henüz vatanından çıkmamış bir Osmanlı'nın Fransa hakkındaki tasavvurundan ibarettir (Ahmed Mithat Efendi, 1998: 136). Dört perdelik bir dram olan bu oyunda farklı sosyal sınıflara mensup kişilerin aşkları konu edilir. Sadakatsizlik ve intikam gibi meselelerin de ele alındığı piyeste bir derebeyi olan Saint Honneur ile ona saf bir sevgi besleyen ve sıradan bir köylü kızı olan Anna mutluluğu yakalarken kötüler cezasız kalmaz.

Üç perdelik millî bir oyun olan Çengi yahut Daniş Çelebi, Ahmet Mithat'ın aynı adlı romanının tiyatrolaştırılmış şeklidir. Oyunda batıl inançların zararları ele alınırken esas olarak eğitim meselesi üzerinde durulur. Annesi Saliha Molla tarafından cin ve peri hikâyeleri ile büyütülen Daniş Çelebi, zamanla bu hayal dünyasını gerçek sanmaya başlar ve pek çok kişinin alay konusu olur. Ahmet Mithat, mutlu bir delilik hali içinde yaşayan Daniş Çelebi'nin şahsında çağın gerisinde kalan batıl inançları ve gerici hareketleri eleştirir, çağdaş medeniyete uygun bir yaşam tarzı yerleştirmeye çalışır.

Yazarın, gerçek bir tarihî olaya dayandığını söylediği *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş,* dört perdelik bir dramdır. Konusunu İran tarihinden alan piyeste batıl inançların zararları ele alınırken eğitim meselesi üzerinde de durulur. İran şahı Keykavus'un karısı Sûdâbe'nin üvey oğlu Siyavuş'a duyduğu aşkın karşılıksız kalması sonucunda ona iftira edişi ve sonrasında yaşananların dramatik bir dille anlatıldığı oyun, Siyavuş'un hak etmediği hâlde ölümüyle neticelenir. Oyunda, onun dürüstlük ve sadakatten ödün vermeyişi ve bu uğurda ölümü bile göze alışı yüce bir değer olarak sunulur.

Çerkes Özdenleri, gelenek ve göreneklerin aile hayatındaki yansımalarının anlatıldığı üç perdelik millî bir dramdır. Hem tiyatroda oynanmak hem de roman gibi okunmak üzere kurgulanan oyunda Çerkeslerin yaşayışlarına ve âdetlerine dair pek çok veri bulunur. Genç bir özden olan Samurkaş ile asil bir Çerkes'in kızı olan Arslangöz'ün aşkı, Samurkaş hakkında savaşta korkudan bayıldığı yolunda bir söylenti çıkmasıyla darbe alır. Bir Çerkes'in kızını

korkak bir delikanlıya vermesi düşünülemeyeceği gibi, genç kız da korkak bir adamla evlenmek istemez. Piyes, böyle bir yanlış anlamaya maruz kalan Samurkaş'ın korkak olmadığını göstermek için intihar etmesiyle son bulur.

Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatrolarında Mizah[2]

Ahmet Mithat'ın altı tane piyesi içerisinde sadece iki tanesi komedidir; *Açıkbaş* ile Çengi yahut Daniş Çelebi. Bununla birlikte en çok *Eyvah* adlı dramda olmak üzere diğer oyunlarında da komedi unsurlarına rastlanır. Buna istinaden bildiride mizahi unsurlara dair inceleme ağırlıklı olarak yazarın bu üç oyunu üzerinden gerçekleştirilecektir.

Komik Edebi Yöntemlerin İzinde: Yineleme, Tersine Çevirme, Yanılmaca, Mübalağa, Nükte

Birçok kez aynı biçimde tekrarlanıp yaşamın değişken akışını kesen durum ve koşulların birleşimi olan yinelemede sözcük ya da cümlenin olduğu kadar bir durumun yinelenmesi de söz konusudur (Bergson 2011: 57). Olayların akışının sürekli olarak kesintiye uğratılması ile komik bir etki sağlanır. *Açıkbaş* adlı oyunda Hüsnü Bey, vakit bulup da yüzündeki kılları aldıramadığına dair sürekli şikâyet hâlindedir. Farklı sahnelerde aynı mevzunun hiç durmadan tekrar edilmesiyle gülme unsuru had safhaya çıkarılır:

> *"HÜSNÜ BEY- En önce terziye gideceğim, oradan Beyoğlu'na gitmek lâzım. Zira dün aldığım cınbızlar pek fena çıktı. Değiştirmek icap ediyor. Gömlekçiye gideceğim, fesciye gideceğim, kunduracıya gideceğim. Aynalı Çarşı'ya berber Kastic'e gidip (yanaklarını göstererek) şuralara bir ibrişim gezdirteceğim. Yüzüm gözüm ormana döndü. Hâsılı dedim a, benim bin işim var."* (s. 85)
>
> *"HÜSNÜ BEY- Haydi bakalım vakit bul da kendi işlerini gör. İşte yüzüm gözüm orman kesildi. Cınbız ile başa çıkmıyor. Aldığım cınbızlar da bir şeye yaramadı. Kısa etekli setreler moda. Bir tanesine heves ettim. Vakit bulursan git de prova ettir."* (s. 86)
>
> *"HÜSNÜ BEY- Pekala dur bakalım. Yolu yoluyla ormanı balta ile derler. (Etrafa) Orman dedim de yine yüzüm aklıma geldi. Yok a kardeş vakit yok ki."* (s. 87)
>
> *"HESNA HANIM- Olur ya beyim olur ya efendim, kör olasıca aşifte. Bugün yüzünüze bir ibrişim değdirtmeğe bile vakit bırakmadı."* (s. 104)

Tersine çevirme, temelde rollerin yer değiştirmesi ve bir durumun onu yaratan kişinin aleyhine dönmesidir (Bergson 2011: 59). Bu durumun bir örneği *Açıkbaş* adlı oyunda görülür. Oyunda Hüsnü Bey ile Hesna Hanım karı kocadır. Hüsnü Bey'in ikinci eşi ve genç bir kadın olan Hesna Hanım, kocası-

[2] Bildiride Ahmet Mithat'ın oyunlarından yapılan alıntılar İnci Enginün tarafından hazırlanan kitaptan olacaktır.

nın arkadaşı Şehsuvar Bey'in oğlu Numan'ı sevmektedir. Hüsnü Bey'in kızı olan ve babası tarafından Şehsuvar Bey'le evlendirilmek istenen Yekta Hanım ise Fettan Efendi ile aşk yaşamakta, Şehsuvar Bey'le evlenmek istememektedir. Şehsuvar Bey, Yekta Hanım'ın sevgisine nail olmak, karısının Numan'ı sevdiğini bilen Hüsnü Bey karısının sevgisini kendi üzerine çekmek, Yekta Hanım'ın Şehsuvar Bey'le evliliğini sağlayıp Numan'la yakınlaşmak isteyen Hesna Hanım ise Yekta Hanım'ın Şehsuvar Bey'i sevmesini sağlamak için Açıkbaş Hoca'ya başvururlar. Amaçları, aşk ve muhabbet aktarmacısı olarak ünlenen hoca sayesinde işlerin kendi arzu ettikleri şekilde yoluna girmesidir. Piyesin sonunda Açıkbaş Hoca'nın Fettan Efendi olduğu ortaya çıkar. Fettan Efendi, yaptığı oyun ile herkesi kandırıp Yekta Hanım'la evlenmeyi başarır. Böylece söz konusu bu üç kişi olayları kendi çıkarlarına uydurmak isterken kendi kurdukları tuzağa düşmüş olurlar. Oyunun sonuna doğru Fettan Efendi'nin söyledikleri, durumun bir nevi özetidir:

> *"FETTAN EFENDİ- Lâkin bunu iyi bilmelidir ki her kim ya ahmaklığı ya garazı cihetiyle hak olan bir şeyin önüne set çekmeğe çalışırsa, böyle bin hilelere kendisi yol açmış olur."* (s. 120)

Yanılmaca, değişik iki anlama gelen bir durumu gösterir. Bunlardan biri oyuncuların verdiği olası anlam, diğeri ise izleyicilerin verdiği gerçek anlamdır. Yanılmacada izleyici durumun gerçek anlamını kavrarken her biri kendisiyle ilgili bir olaylar dizisinin içine sokulmuş olan oyuncu/lar yalnızca bir yönünü bilir. Oyuncu/lar, bu olayları tam olarak temsil eder, sözlerini ve davranışlarını da onlara göre düzenler. Kişilerin yanılgıları, iki anlama gelmeler de bu yüzdendir (Bergson 2011: 60-61). Ahmet Mithat'ın Çengi yahut Daniş Çelebi adlı oyununda Daniş Çelebi, cin ve peri hikâyeleri ile büyütülen, bu sebeple kendisini çoğu zaman peri kızları arasında zanneden biridir. Oyunda, anlatıdaki bütün kişilerin, anlatıcının ve okurların gerçek olmadığını bildiği bir olay yaşanır (Aslan 2011: 85). Bu sahnede Daniş, arkadaşları tarafından kendisine peri kızı diye yutturulan Peri'nin ve dans eden çalgıcıların sadece kendisine göründüğünü sanıp onların varlıklarını kendi mahareti olarak algılar. Daniş, her şeyin oyundan ibaret olduğu bu düzmece ortamı gerçek sanan tek kişidir. Aşağıdaki parça onun oyuna getirilişine ve komedi unsurunun yanılmaca yoluyla sağlanmasına örnektir:

> "PERİ- (Derhal Daniş'in yanına sokularak) Sussss! Ses çıkarma. Ben Peri'yim. Gergûvâni'nin emriyle hizmetinize geldim. Beni sizden başka kimse görmez.
>
> DANİŞ- Ya! Öylemi?
>
> *PERİ- Evet. Siz isterseniz beni bu zâtlara gösterebilirsiniz. İstemezseniz hiç birisi beni göremez.*
>
> *(...)*

ENGÜRÜSİ- Canım ne oldu Allah'ı severseniz Daniş Çelebi? Kimlerle konuşuyorsunuz?

DANİŞ- (Ayağa kalkıp ileriye gelerek) Sizin gözünüz vardır ama görmezsiniz. Kulağınız vardır ama işitmezsiniz. Siz âlemin yalnız alâniyetini görürsünüz. Hafayâsını göremezsiniz. Çünkü gözünüz, kulağınız havass-ı semaviyye ile perveriş bulmamıştır. Ben size makîs değilim. Şimdi şu oda içinde sizin görmediklerinizi ben görüyorum, işitmediklerinizi ben işitiyorum.

HEPSİ- Aman Yarab!

PERİ- (Daniş'e) Gördünüz mü beni görebildiler mi? Lâkırdılarımı işitebildiler mi? İsterseniz emrediniz kendimi göstereyim.

DANİŞ- Dur, azıcık sabret! Şunlara birazcık kendimizi gösterelim.

ENGÜRÜSİ- Canım Daniş Çelebi! Adeta korkmağa başladım. Söyle Allah aşkına söyle ne oluyoruz?

DANİŞ- Hiç efendim hiç! İyi saatte olsunlar.

YAHNİ KAPAN- Korkarım buraya kadar geldiler ha!

(...)

DANİŞ- Korkmayınız efendim, korkmayınız! Bilâkis bir peri kızı geldi ki görseniz benât-ı beşerde hiç misli olmadığını itiraf edersiniz.

ENGÜRÜSİ ve YAHNİ KAPAN- Aman öyleyse Allah aşkına bize de gösteriniz, görelim!

DANİŞ- Baş üstüne efendim! (Kıza) Göster kız kendini!" (s. 221-222)

Abartma da Ahmet Mithat'ın kullandığı güldürme tekniklerinden biridir. Sözün etkisini artırmak için anlatılan herhangi bir şeyi, durumu, duygu ve düşünceyi olduğundan çok farklı ya da olamayacağı bir biçimde, aşırılığa kaçarak anlatmak/göstermek (Karataş 2007: 330) demek olan mübalağa, Ahmet Mithat'ın oyunlarında bazen duygularda bazen hareketlerde bazen de konuşmalarda kendini gösterir. *Eyvah* adlı piyeste Sâbire Hanım ile Leyla Hanım, Meftun Bey'e abartılı bir aşk beslemektedirler. Meftun Bey de her ikisini birden, birini diğerinden ayırt edemeyecek kadar çok sevmektedir:

"SÂBİRE HANIM- Kör olasıca gönül... yok olasıca gönül... fakat o da ne yapsın? Seviyor. Muhabbet bu. Vâkıa Meftun Bey öyle aşırım taşırım bir şey de değil ama seviyor, çıldırıyor, ölüyor vesselâm." (s. 40)

"MEFTUN BEY- Yarabbi, ne müşkil bir hâl içinde kaldım. Gönül ikisini de birer birer sever. Leyla'yı Sâbire'den, Sâbire'yi de Leyla'dan ziyade sever. Ya onlar ya onlar. Dünyada da böyle muhabbet görmedim ki, ikisi de çıldırıyorlar. Mazallah esrarıma vâkıf olacak olsalar ikisinin de bittiği gün. Ya onlar biterse ben kalacak mıyım?" (s. 43)

"LEYLA HANIM- (Kalkıp bir kadeh su vererek) Aman aklıma bir şey geldi. Tuhaf. Rabbim hayırlar versin. Geçen gece rüyada bir genç cariyemiz

varmış. Sen kızın peşinde dolaşıyormuşsun. Yine bu odada sana böyle su verirken kızın elini sıkmışsın. Ben de bunu görmüşüm. Aman bir fena olayım, bir fena olayım ki, hiç bu kadar kıskanç olduğumu da bilmezdim. Aman ne ateş imiş. Ağlamışım, ağlamışım. Bir de uyanayım ki gözümün yaşından bütün yastık ıslanmış." (s. 49)

Bu üç kişinin duygularındaki bu aşırılık şüphesiz içinde bulundukları müşkül durumu daha da müşkül bir hâle getirmek içindir. Oyunda, çift eşlilik eleştirilir. Meftun Bey'in gerek iki karısı tarafından birden bu kadar çok seviliyor olması gerek kendisinin ikisine birden bu denli büyük bir sevgi besliyor oluşu, işleri içinden çıkılmaz bir hâle getirmekte, üç kişiyi birden zor duruma sokmaktadır. Bu durum, bir dram olan *Eyvah*'ta bir yandan gerilim unsurunu artırırken diğer yandan olayların gülünç bir hal içerisinde sunulmasına olanak sağlar.

Çengi yahut Daniş Çelebi adlı oyunda Saliha Molla'nın cincilik, pericilik vb. uğraşlar konusundaki yeteneği abartılı bir şekilde aktarılır:

"ENGÜRÜSİ- Bu Daniş Çelebi dediğimiz zatı tanımak için evvela validesi Saliha Molla'yı tanımalıdır. Saliha Molla bundan otuz kırk sene kadar evvel Anadolu'dan İstanbul'a gelmiş bir bilgiç kadındır. Ama neler bilmez! Cincilik, pericilik, tılsımcılık, filancılık, festekizcilik mükemmel!" (s. 213)

Benzer şekilde *Açıkbaş*'ta Açıkbaş Hoca'nın falcılık ve büyücülükle ilgili maharetlerinden abartı ile bahsedilir:

"ELENA- On beş, yirmi günden beri Mısır'dan mı, Buhara'dan mı nereden ise bir hoca gelmiş. Adına Açıkbaş Hoca diyorlar. O kadar bilgiçli, o kadar bilgiçli ki tarif edemem. Remili döktüğü gibi bilmeyeceği şey yoktur. (...) Her kime bir şirinlik nüshası verecek olsa dünyanın gözüne melek görünüyormuş. Bir kaç kere ben de gittim. Her ne tuttumsa, sanki benimle berabermiş gibi tuttu, çıkardı." (s. 93)

Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş adlı oyunda ise abartılı konuşma sahnelerine yer verilir:

"GERŞİYUZ- (Bir tavr-ı müstehziyane ile) Turan-ı Şarkî hükümdarı Siyavuş bahadır ha? Peh Peh! Peh! Yarın da bütün Turan'ın hükümran-ı sahib-kararı olacakmış. Keh! Keh! Keh! Hele öbür gün İran'ın da şehriyar-ı âli-tebarı kesilecekmiş. Siyavuş cihandar vesselâm! Oh! Oh! Oh!" (s. 286)

Bergson tarafından "Kendisiyle konuşulan kişinin düşüncesini düşündüğünün tersini söyleyecek ve sanki böylece kendi kendini sözünün tuzağına düşürecek noktaya götürmek" (Bergson 2011: 70) olarak tanımlanan nükte çoğunlukla tuhaf ya da komik bir durum karşısında gösterilen hazırcevaplıktan doğar ve Ahmet Mithat'ın kullandığı komedi unsurlarından bir diğeridir.

Eyvah adlı piyeste Hüsnü Bey, kendini olduğundan daha genç görme ve gösterme hevesinde biridir. Kızı ile aralarında geçen diyalogda kırkına yaklaştığını söyleyen Hüsnü Bey'e Yekta Hanım'ın verdiği cevap bir nükte örneğidir:

> "YEKTA HANIM- Kırkınıza mı varıyorsunuz? Siz daha ben doğmadan elliye varmıştınız." (s. 87)

Benzer şekilde evlilik konusunda konuşurlarken Hesna Hanım ile Yekta Hanım arasındaki diyalogda da Yekta Hanım'ın hazırcevaplığı göze çarpar:

> *"HESNA HANIM- A kız ak sakallı insan, insan değil mi? Benim canım yok mu? Zâti ben senden kaç yaş büyüğüm?*
>
> *YEKTA HANIM- Senin canın sende hanım, benim canım bende. Ben senin beşiğini sallamadım ki kaç yaşında olduğunu bileyim."* (s. 91)

Topluma Aykırılığın Sonucu: Karakter Komiği

Tiyatrolarda komediyi sağlayan unsurlardan biri de karakterlerin çizimidir. Başkalarının kusurları bizi güldüren şeylerden biri olmuştur. Bu noktada kişilerin çevresiyle uyuşmazlıklarının ya da topluma aykırılıklarının gülmeye yol açan etkenlerden biri olduğu görülür. Ahmet Mithat Efendi'nin oyunlarında komik etki, kullanılan diğer yöntemler kadar karakterlerin uyumsuzluğundan da kaynaklanır. Özellikle Daniş Çelebi yazarın bu şekilde çizdiği karakterlerin başında gelir. Onun komik bir karakter oluşunun başlıca sebebi toplumla arasındaki uyumsuzluktur. Bu uyumsuzluğu sağlayan unsurlar ise çeşitlidir. Öncelikle çocuk yaşta aldığı yanlış eğitim, onu çevresinden kopuk biri hâline getirir. Yine bu yanlış eğitimin ve dahi eğitimsizliğin sonucu olarak o, etrafında sürekli cinlerin ve perilerin bulunduğuna inanmakta, onlardan korunmak adına abartılı davranışlar sergilemektedir:

> *"DANİŞ ÇELEBİ- (Etrafına) Tuh! Tuh! Tuh! Destur! Destur! Tuh! Tuh! Tuh!*
>
> *ENGÜRÜSİ- Buyursunlar efendim! Fakat fener için uşak bendenizi buraya kadar yormağa hacet ne idi?*
>
> *DANİŞ- Ha öyle. Artık hacet kalmadı. Hadi Mehmet sen kapı yoldaşlarının yanında rahat et! (Uşak çıkar.) Efendim! Bilinmez ki iyi saatte olsunlar. Hele bu uşak rastgele. Çarşamba akşamıdır da. İnsanlık bu. Bilinmez ki efendim, bilinmez ki. Maşallah Çarşamba karısının eteğine bastığı gibi... İhtiyatsız bulunmamalı efendim. Karanlıkta çıkmamalı. Destursuz yere basmamalı. İyi saatte olsunlar. Tuh! Tuh! Tuh!*
>
> *YAHNİ KAPAN- (Etrafa) Şey dur be! Yüzüm gözüm balgam içinde kaldı."* (s. 216-217)

Daha beşikteyken kendisine ninni yerine cin ve peri hikâyeleri okunan; tılsımlarla ve sihirlerle büyütülen Daniş Çelebi, kendisine telkin edilen bir

dünyada yaşamaktadır. Süleyman'ın mührünün taşıyıcısı olduğuna inandırılan Daniş Çelebi, bu sebeple cinlere ve perilere hükmettiğini düşünür. Etrafındaki hiçbir şey aslında zannettiği gibi değildir. Gittiği Beykoz Kasrı'nı Çin-i Maçin padişahının kızının köşkü, oradaki koru bekçisini cin padişahlarından biri zanneder. Annesi tarafından ilaçla uyutulur ancak o gökyüzüne gezmeye gönderildiğini sanır. Annesinin elinde yılandan bir kamçı ile küplere binip gökyüzüne uçtuğu yalanına inanır. Onun bu saflığı, sürekli gülünç durumlara düşmesine yol açar. Bir keresinde bahçede gördüğü bir fareyi ifrit zanneder. Peri, bu durumdan istifade ile bir peri kızı olarak kendisinin ifritlere galip gelebildiğini Daniş'e ispatlamak için fareyi çağırıp azarlamaya başlar. Hâlbuki ortada ne fare vardır ne ifrit. Aralarında geçen bu sahne, Daniş Çelebi'nin kuruntusunun kendisini gülünç duruma düşürmede ne denli ileri boyutlara vardığını gösterir:

"DANİŞ- Ey şimdi şu bahçede gördüğüm ifrite nasıl meram anlatacaksın bakayım?

PERİ- Ben şimdi onu çağırırım. Şuraya karşıma getiririm. Başlarım tekdire!

DANİŞ- Aman Peri aman! Buraya getirme ben korkarım. Hem o şimdiye kadar dev gibi büyümüştür. Bu kapılardan sığabilir mi? Buralara girebilir mi?

PERİ- Ben onu fındık faresi suretinde davet ederim. (Ellerini çırpıp birtakım etvar ile evza-ı acibe göstererek) Gel bakayayım, gel, gel karşıma da senin terbiyeni vereyim. Sen benim Çelebi'mi korkutursun ha! (Daniş'e odanın bir tarafını göstererek) Na işte geldi gördün mü?

DANİŞ- (Fevkalhad havf ve haşyetle o tarafa bakarak) Aman, aman, aman Peri, aman korkuyorum!

PERİ- Korkma, canım korkma! Şuraya bak görmüyor musun?

DANİŞ- (Hep korku tavrıyla) Ha gördüm. Gördüm şu siyah değil mi?

PERİ- Gözleri nasıl parlıyor, görüyor musun?

DANİŞ- Görüyorum zâhir, görüyorum. Gözleri küçücük ama cehennem gibi parlıyor. Ama ödüm kopuyor!

PERİ- Sen korkma! Ben şimdi hem onu tekdir ederim, hem de ona gördüreceğim bir işim vardır. (Fareye) Seni edepsiz seni! Sen mâlik-i mühr-i Süleyman Daniş Çelebi'yi ne hadle korkutuyorsun? (Güya fare bir şey söylüyormuş da dinliyormuş gibi yaparak) Ha? Ne diyorsun? Acayip!

DANİŞ- Vay ifrit ile lakırdı mı ediyorsun? Aman Peri! İfrit ne diyor?

PERİ- Özürler diliyor efendim! Affınızı rica ediyor.

DANİŞ- Aman affet şu habisi, yıkılsın gitsin. Hem sıkı tenbih et de bir daha buralara gelmesin." (s. 233-234)

Morreall, insanlarda gülmemize yol açan bozuklukları fiziksel bozukluklar, bilgisizlik ya da aptallıklar, ahlaki bozukluklar ve başarılamayan işler olarak dörde ayırır (1997: 94). Daniş Çelebi'nin komik bir karakter oluşu, toplumla uyumsuzluğu kadar bilgisizliği ve aptallığından da kaynaklanır. Uyumsuz bir karakter olmasında eğitimsizliğinin ve bilgisizliğinin payı büyüktür. Bütün bu unsurlar iç içe ve birbirini desteklercesine/bütünlercesine Daniş Çelebi'yi bir karakter komiği hâline getirir.

Ahmet Mithat'ın tiyatrolarındaki komik karakterlerden biri de *Açıkbaş* adlı oyundaki Hüsnü Bey'dir. Giyim kuşam konusunda Batı'ya duyduğu özenti, genç görünmeye çalışması ile birleşince Hüsnü Bey tam bir karakter komiğine dönüşür. *"Altmış beş yaşında bir ihtiyar olup ancak on beş yaşında nevcivan kadar süslü ve şıktır. Kısacık ak sakal, dar pantalon, caket, yüksek ökçe potin, elde eldivenler, bir de baston."* (s. 83) sözleriyle tanıtılan Hüsnü Bey'in bu görünümü gülme unsuruna dönüşen her iki yönünü de ortaya koyar.

Oyunda Hüsnü Bey'in Batılı tarzı yaşayış algısı ile birlikte genç görünme hevesi de alaya alınır. Kızının, sevdiği adam olan Fettan Bey'le evlenmesini istememesinin sebebi, evde bulunan genç bir adamın kendi yaşlılığını ortaya çıkaracak olmasından duyduğu endişedir. Açıkbaş Hoca'ya çok fazla yemek yiyip sigara ve kahve içtiğini hatta arada bir harama bile dilinin kaçtığını söyledikten sonra bütün bunların gençliğin getirdiği ihtiyaçlar olduğunu dile getirmesi (s. 114) kendini genç görme ve gösterme yollu düştüğü gülünç durumlara örnek teşkil eder:

> *"AÇIKBAŞ- Zât-ı âlinizi pek de o kadar genç göremiyorum.*
>
> *HÜSNÜ BEY- Sakala bakmayınız efendim. Ağardı ama pek tez ağardı. Henüz kırkında, kırk beşinde varsam."* (s.114-115)

Komedya dikkatimizi karakterlerin eylemleri üzerinde toplayacağı yerde, daha çok jestlere yöneltir (Bergson 2011: 85). Ahmet Mithat'ın tiyatrolarında, kişilerin hâl ve hareketlerinden komik etkiyi sağlamak amaçlı faydalanıldığı görülür. Özellikle oyuncuların kendi aralarında geçen konuşmalar ile izleyicilere dönerek söyledikleri arasındaki tezadın komik bir etki yaratmasında jestler devreye girer. Özellikle *Açıkbaş* adlı oyunda bu durumun pek çok örneğine rastlanır:

> *"HÜSNÜ BEY- (Etrafa dişlerini gıcırdatır., karıya mülâyemetle) Ya! Öyle ise ne karar verdiniz bakayım? (Etrafa) Sanki hiç haberim yoktur."* (s. 95)
>
> *"HESNA HANIM- Elena diyor ki şu hocaya bir kere baş vurunuz. Mutlaka bir faydasını görürsünüz diyor.*
>
> *HÜSNÜ BEY- (Etrafa) Baş değil, tekme vurmalı ama... (Karıya) Faydasını göreceğimize şüphe yok."* (s. 96)

"ŞEHSUVAR BEY- (Etrafa) İşte bunda biraz saçmaladın ama (Hocaya) İhtimal efendim delikanlı değil mi?" (s. 100)

"ŞEHSUVAR BEY- Evet herif her şeyi ismiyle resmiyle haber veriyor. Ama aklıma gelip de bunu sormadım. Durunuz şunu da sorayım (diyerek gitmek ister).

HÜSNÜ BEY- (Kolundan tutarak) Yok yok sormayınız. Şayet bir bildik ismi söyler de sonra merak edersiniz. (Etrafa) Hem de ne kadar bildik ya. (Şehsuvar'a) Ey bizim iş için ne diyor?

ŞEHSUVAR BEY- Birkaç güne kadar gözümden al diyor.

HÜSNÜ BEY- (Etrafa) Gözleri kör olsaydı. (Şehsuvar'a) İnşallah efendim. Hep emelimiz o değil mi ya?" (s. 102)

"HESNA HANIM- Allah nefesine kuvvet versin.

HÜSNÜ BEY- (Etrafa) Allah bu yoldaki nefesini tıkasın. (Hanıma) Âmin!" (s. 104)

Sözün Komiğe Dönüşümü: Dilsel Mizah

Komik etkilerin çoğu dil aracılığıyla ortaya çıkar. Bununla birlikte dilin anlattığı komik ile dilin yarattığı komik ayrı şeylerdir. Birincisi gerektiğinde bir dilden başka bir dile çevrilebilir ama töreleri, yazını, özellikle de fikir çağrışımları değişik olan yeni bir topluma geçerken özgünlüğünü büyük ölçüde yitirir. İkincisi ise genellikle çevrilebilir değildir, özelliğini tümcenin yapısına ya da sözcüklerin seçimine borçludur. Dil ile yaratılan komikte, komik olan dilin kendisidir (Bergson 2011: 63-64). Burada dilsel mizah ile kastedilen de dilin yarattığı komiktir. Söz komiği de diyebileceğimiz dilsel mizahta dilin, komedi unsurunun bir aracı olarak kullanılması söz konusudur.

Dilin mizahi kullanımına ilişkin bu yöntemde telaffuz, imla ve sözcük anlamı gibi dildeki basit uyumsuzluklar, çift anlamlılık, gereksiz söz tekrarları ve çelişkiler yer alır. Bunlar, dili mizahi bir araca dönüştüren uygulamalardan bazılarıdır (Morreall 1997: 102-105). Ahmet Mithat'ın oyunlarında da komik etkinin sıklıkla sözsel bir takım oyunlar ile sağlandığı görülür.

Açıkbaş adlı oyunda Hüsnü Bey ile Hoca arasındaki konuşmada kelimenin yanlış anlaşılmasından doğan uyumsuzluk söz konusudur:

"HÜSNÜ BEY- İşte efendim, salonumuz bundan ibaret.

AÇIKBAŞ- Eyvallah azizim. Lâkin savulun dediğinizi anlayamadım." (s. 111)

Burada Hüsnü Bey, Açıkbaş Hoca'nın salon kelimesini yanlış anlamasını öyle bir sözcüğü o zamana dek duymamış olmasına yorar. Piyesteki mizahi unsurlar bazen de kelime oyunlarıyla sağlanır. Hüsnü Bey, karısı Hesna

Hanım ile Elena arasında Açıkbaş ile ilgili konuşulanları dolapta saklanırken duyduğunu ağzından kaçıracakken son anda sözü değiştirir:

"HESNA HANIM- Hindistan'dan mı, Yemen'den mi nereden ise bir hoca gelmiş. Adına Açıkbaş Hoca derlermiş.

HÜSNÜ BEY- Mısır'dan yahut Buhara'dan demiyorlar mı?

HESNA HANIM- Ay siz de işittiniz mi efendim?

HÜSNÜ BEY- İşittim.

HESNA HANIM- Nerede işittiniz?

HÜSNÜ BEY- Dola..şı.. (Etrafa) Hay Allah cezasını versin. (Karıya) Of.. onun da adını unuttum. Şeyde işittim, şey demediler mi ya?" (S.95)

Açıkbaş adlı oyunda çelişkili ifadelerden kaynaklanan dilsel mizah örnekleri de vardır:

"FETTAN EFENDİ- Ben bu gece Hesna Hanım'ın muhabbetini Numan Bey'den kaldırıp Hüsnü Bey'in üzerine çevireceğim, hem de Yekta Hanım'ın muhabbetini benden kaldırıp, benim üzerime çevireceğim." (s. 122)

Eyvah adlı piyeste kocasının bir başka kadınla daha evli olduğunu öğrenen Sâbire'nin, Meftun'u Leyla'dan boşattığı sahne kelime oyunları ile gülme unsuru oluşturulmasına örnek teşkil eder:

"SÂBİRE HANIM- Ya öyle ise Layla Hanım ne yapacak?

MEFTUN BEY- Canım hangi Leyla?

SÂBİRE HANIM- Benim üzerime aldığın Leyla.

MEFTUN BEY- Vallahi boş fikir. Senin başın için boş.

SÂBİRE HANIM- Aman! Meftun'un şu hâlinden yüreğime bir rahatlık, bir sevinç geliyor. (Meftun'a) Öyle mi Meftun? Hepsi boş mu?

MEFTUN BEY- Boş, vallahi boş. Beyhude yere gönlünü üzüyorsun.

SÂBİRE HANIM- Leyla da boş mu?

MEFTUN BEY- Bo.. (Elini alnına götürerek) Evet! Boş." (s. 77)

Kelime oyunlarına dayalı bir diğer mizah örneği de *Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti* adlı oyunda görülür:

"ANA- Ah ben gibi bir pespaye kızın, o kadar büyük ümitler.

SEN ONÖR- Evet! Asalet cihetinden pâyen pes, ama iffet, istikamet, sadakat cihetinden pek bâlâdır." (s. 164)

Dilsel mizah bazen de atasözleri ya da deyimlerin yanlış ya da esprili kullanımı ile yapılır. Aşağıdaki örnekte gülmece unsuru "başının etini yemek" deyiminin yanlış kullanımından kaynaklanmaktadır:

"HESNA HANIM- Ya benim bugünlerde aklım başımda mı?

HÜSNÜ BEY- Aklına ne olmuş efendim?

HESNA HANIM- Aklıma bir şey olduğu yok. Yalnız başımı yiyip bitiriyorlar." (s. 83)

Eyvah adlı piyeste de benzer bir durum söz konusudur:

"SÂBİRE HANIM- Vallahi beyim! Latîfe olduğunu biliyorum. Ama sen o latifeyi ettiğin zaman ciğerim ağzıma geliyor. Hep yüreğimi sıkıntılar basıyor." (s. 44)

Aşağıda, Çengi yahut Daniş Çelebi'den alıntılanan parçada atasözünün esprili kullanımı söz konusudur:

"ENGÜRÜSİ- Şimdi evvela ben sana Daniş Çelebi denilen zatı bir güzelce tarif etmeliyim. İyi kulak vereceksin ha!

YAHNİ KAPAN- Tepeden tırnağa kulak kesildim, bir harfinizi kaybetmem." (s. 213)

Mizahın bir üst aşamasında sözcüklerin anlamları da bir ölçüde işin içine girer (Morreall 1997: 103). *Eyvah* adlı piyeste isimlerin taşıdığı anlam ile o isimlerin sahipleri arasındaki uyumsuzluk alay konusu edilir. Leyla Hanım'ın cariyesinin adı Güldamlası'dır. Meftun Bey, elli yaşında bir Çerkes olan bu kadının ismiyle dalga geçer:

"MEFTUN BEY- (Güldamlası'na) Pek büyük bir şey değil, yine gülsün, fakat damlası değil, kurusu. Hani ya şu gülkurusu. Bundan otuz sene mukaddem damlası imişsin. Fakat zaman azıcık soldurmuş, buruşturmuş, kurutmuş. Şimdi güldamlası hâlinden çıkartmış." (s. 49)

Kişilere, zamanın geçişi hesap edilmeden verilen isimlerin sonrasında uygunsuz kaçtığı ya da Arap halayıklara verilen isimlerin onların dış görünüşleri ile uyumsuz olduğuna dair eleştiri devam eder. Burada, isimlerin anlamları ile o ismi taşıyan kişiler arasındaki uyumsuzluk gülme unsuruna yol açar:

"LEYLA HANIM- (Gülerek) Ama sahih tuhaf. Feyyaz Paşa'nın da bir cariyesi var. Adı Gonca. Kırk beş sene evvel kendisi on beş yaşında iken vâkıa gonca imiş, halbuki açılmış dökülmüş, tomsuk kalmış. Şimdi o da kurumuş. Hâlâ Gonca, hâlâ Gonca.

MEFTUN BEY- Sen tuhaf mı ararsın. Bazı Arap halayıkların adını da gonca monca koyuyorlar da, benim en ziyade hoşuma o gidiyor. Gonca da olsa yine ne ise. Elmas da koyuyorlar ya. Onlara en muvafık isim "Gece Yarısı", "Karanlık Gece" yok eğer kâtipçe olsun derlerse "Şeb-i Târik", "Nısfülleyl" demeli." (s. 49)

Mizahın dildeki en düşük düzeyini konuşulan sözlerin sesi ya da yazılan sözcüklerin şekli oluşturur. İç uyak, aliterasyon, dil sürçmeleri, hecelerin karıştırılması buna örnektir (Morreall 1997: 102). *Eyvah* adlı piyeste, birbirin-

den habersiz iki karısı olan Meftun Bey, ilk eşi Sâbire'nin yanından ayrılıp Leyla'nın yanına her gittiğinde sürekli olarak dili sürçer:

"LEYLA HANIM- Gitme zâhir. Vallahi gitme.

MEFTUN BEY- Gitmem Sa...of L..Leyla'cığım gitmem.

LEYLA HANIM- Canım iki lakırdının birisinde sab sab diyorsun, sab nedir?

MEFTUN BEY- (Çehresi değişerek) Allah belâsını versin, debbaghânede bir sabo var da hesap görürken sabo sabo diye dilim alıştığından hep dilim ona kaçıyor." (s. 48)

Aynı piyeste Meftun Bey ile eşi Sâbire Hanım arasında geçen tavla oyununda gelen zarlara ilişkin tekrarlar bir nevi aliterasyon oluşturur ve eğlenceli bir sahne meydana getirir:

"SÂBİRE HANIM- Oh! Şeş çehar gele. Aman dü beş kulun olayım! Ta kendisi iki iki de üstüne. Penç düye dua at. (Meftun atar.) Gele gele! (Kendisi atarak) Al şeş beş. (Meftun şiddetli atar.) Yoktur, yok. Bu zarda penç menc yok. (Kendisi atar.) Haydi babam! Düşeş. İkiden iki."

(...)

SÂBİRE HANIM- Yine gele. Al. (Atar.) İşte dü se. Gitti penç kapısı da. Mars beyim mars.

(...)

SÂBİRE HANIM- (Oyunda devamla) Şeş beş yer açık. Aman Yarab! Sana sığındım Yarab! Aman! Aman! (Meftun atar.) Oh yarabbi şükür. Çehar, dü. Al düşeş. Dört tane çıkmaz, beyim çıkmaz, marsa dönmeli.

MEFTUN BEY- Haydi bu böyle gitsin. (Pulları yerleştirerek) İlk oyunu acemiye verirler. At bakayım at. (Sâbire atar.). Ha şöyle. Çehar u se. De bakayım. Şimdi ya şeş se, ya beş dört. Hele şeş düye söz yok a. (Atar.) Hay hınzır penç dü hay! Bir şeye de yaramaz. Şu penç şu dü.

SÂBİRE HANIM- (Atarak) Al şeş çeharı kaldır o pulu. (Meftun atıp) Ha ha hay, dü şeş gele. (Kendi atarak) Ha dü seyi şu iki şu daha iki. (Meftun atar.) haydi penç dü. Gele.

(...)

SÂBİRE HANIM- Sevine sevine. Dü şeş iki şu daha iki. (Meftun atar.) İki bir. Şu birisi, ikiyi ara.

MEFTUN BEY- Şu da ikisi. At bakayım.

SÂBİRE HANIM- Şeş çehar, al pulunu eline. Aman bir gele. (Meftun atar.) Hay! Gele dur bakayım dur. Dü şeş. Oh bu da bitti. Artık çıkmaz. Mars olmasa bile oyun lâzım." (s. 41-42)

Eyvah adlı piyeste kelimelerin uyaklı ve ses unsurunu öne çıkaran kullanımları gülme unsurunun oluşmasına yol açar:

"SÂBİRE HANIM- Evet! Bir lâtife ile yüreğim üzüm üzüm üzüldüğü zaman sen bir kere "Sâbire'ciğim" dediğin gibi yüreğime yeniden bir sevinç geliyor." (s.44)

"SÂBİRE HANIM- Babacığım bizim bu hâllerimiz ne olacak? Sen yine erkeksin. Bu böyle gitmeyecek, ben elden gideceğim." (s.59)

"SÂBİRE HANIM- Orası öyle. Onu ben de görüyorum. Ben de biliyorum. Bir buçuk, iki aydan beri bey değişti. Bey değişti de beni de değişik hâline getirdi." (s. 60)

Sonuç

Ahmet Mithat, edebiyatı, halkın eğitilmesi ve fikir seviyesinin yükseltilmesinde araç olarak gören bir yazardır. Halka okuma zevki aşılamak ve halkı eğitmek gayesiyle yazan Ahmet Mithat, tiyatrolarını da bu amacına hizmet edecek şekilde düzenlemiş, her oyundan bir hisse çıkarılması amacını gütmüştür. Bu oyunlarda batıl inanışlar eleştirilir, eğitimsizliğin ya da yanlış eğitimin olası zararları ön plana çıkartılır. Aşk, gelenek ve görenekler, boşanma, karı koca ilişkileri, dinî uygulamalar gibi konuların işlendiği tiyatrolarda en çok ele alınan bir diğer mesele de evliliktir. Görücü usulü ile evliliğe karşı çıkılan, gençlerin birbirlerini görerek ve severek evlenmeleri gerektiğini savunan oyunlarda farklı sosyal statülerin sevgiye ve evliliğe engel teşkil etmediği üzerinde durulur. Ahmet Mithat'ın tiyatrolarının bir özelliği de tıpkı diğer türdeki eserlerinde olduğu gibi iyi ile kötünün birlikte örneklenmesidir (Koç, 2009: 387-392). Bu örnekler aracılığıyla yazar okuyucuyu iyi ile kötü, doğru ile yanlış konusunda yönlendirmek ister.

Halkı güldürerek eğitmenin esas olduğu Ahmet Mithat'ın tiyatrolarında mizah unsurunun ağır bastığı görülür. Her ne kadar oyunların çoğu dram türünde de olsa yazar içerisinde halka hoş gelecek ve halkta merak uyandıracak unsurlar barındırmaktan geri durmaz. Bunu da söz komiği, durum komiği ve hareket komiği gibi mizahi yöntemleri kullanarak yapar. Yazar, yineleme, tersine çevirme, yanılmaca, mübalağa, nükte gibi komik edebî yöntemleri ustalıkla kullanır. Bunların yanı sıra toplumla uyumsuzluğun bir sonucu olarak ortaya çıkan karakter komiği de özellikle Daniş Çelebi ve Meftun Bey'in şahsında başarıyla örneklenir. Ahmet Mithat Efendi'nin oyunlarında gülmenin dil aracılığıyla olduğu kadar dilin kendisi ile de sağlandığı görülür. Bu noktada telaffuz, imla ve sözcük anlamı gibi dildeki basit uyumsuzluklar, çift anlamlılık, gereksiz söz tekrarları ve çelişkiler gibi dili mizahi bir unsura dönüştüren uygulamalara oyunlarda sıklıkla yer verilir. Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatro eserlerinde mizahi unsurlardan bunca istifade etmesi onun faydacı edebiyat anlayışı ile birleşince denilebilir ki yazar, komedinin okurun/izleyicinin anlatılan/gösterilen yanlışlardan ve kötülüklerden kaçınması gerektiği konusunda yol gösteren eğitici etkisinden faydalanmak istemiştir.

Kaynaklar

AHMET MİDHAT EFENDİ (1998), *Bütün Oyunları,* haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul.

ASLAN, Pelin (2011), "Ahmet Mithat'ın *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş, Çengi* ve *Cinli Han* Romanlarında "Olağanüstü"", *The Journal of Academic Science Studies,* Volume 4 Issue 1, p. 75-90.

BERGSON, Henri (2011), *Gülme,* çev. Yaşar AVUNÇ, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BOZDOĞAN, Ahmet (2003), "Ahmet Midhat'a Atfedilen Bir Eser: "Hükm-i Dil" ve Manastırlı Mehmet Rıfat", TÜBAR-XIV, Güz, s. 117-125.

CEBECİ, Oğuz (2008), *Komik Edebi Türler*, İthaki Yayınları, İstanbul.

KARATAŞ, Turan (2007), *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara.

KOÇ, Okan (2009), "Toplumsal Değişim Sürecinde Ahmet Mithat Efendi'nin Eğitim Anlayışı", *First International Symposium On Sustainable Development ISSD 09*, June 9-10, Sarajevo Bosnia and Herzegovina, s. 387-392.

MORREALL, John (1997), *Gülmeyi Ciddiye Almak*, çev. Kubilay AYSEVENER-Şenay SOYER, İris Yayınları, İstanbul.

EDEBİYATIN MİZAHLA BULUŞTUĞU YENİ DÖNEM ÜRÜNLERİ: KARİKATÜR VE CAPS

Hakan ÇELİKTEN[*]

Giriş

Mizahın tanımı, bütün ciddiyetiyle insanların karşısında duran hayatın komik yönlerini gösteren evrensel bir sanat olarak yapılabilir. Olayların gülünç, alışılmadık ve çelişkili yönleri farklı bakış açılarıyla ele alınarak en sıradan şeylerde bile olağanın dışına çıkıldığında mizahi unsurların yakalandığı görülmektedir. Çeşitli araştırmacılar tarafından mizah kavramı ve onun oluşumu üzerinde kafa yorulmuş, bunun sonucu olarak da ortaya yüzü geçkin kuram çıkmıştır. Her bir kuram alan uzamlarının eleştirisini veya övgüsünü alırken bunlar içinde en çok "uyuşmazlık", "kısıtlamalardan kurtulma", "dengesizlik" ve "üstünlük" kuramları kabul görmüştür. Bu kuramlara genel olarak bakıldığında "uyuşmazlık" teorisinin, belirli bir uyumsuzluğun eğlenceye dönüşerek güldürü unsurunun ortaya çıktığını açıkladığı, ikinci teori olan "kısıtlamalardan kurtulma" teorisinin ise daha çok fiziksel ve psikolojik bir yorumlama olup vücut gerginliğini kahkaha yoluyla atma şeklinde açıklamalarda bulunduğu görülmektedir. İkinci teoriye göre komik bir anlatı veya durum insanlarda beklenti oluşturur. Bunun sonucu olarak vücut gerilir ve duygu anlatının veya gösterinin sonunda kahkaha ile boşalır. Diğer bir kuram olan "dengesizlik" kuramı, komik bir anlatının veya gösterinin sonunda insanların iç dünyalarında oluşan karşıt duyguların bir araya gelip birbiriyle mücadele etmesi sonucu mizahın ortaya çıktığını açıklamaktadır. Bu duygular daha çok sevgi, korku, merhamet, bastırılmış cinsel istek vb.dir. Son kuram olan "üstünlük kuramı" ise insanların içinde nükte veya şaka bile olmayan şanssızlıklara veya ahlaksızlıklara gülmeleri sonucunda ortaya atılmıştır. Buna göre insanlar kendilerini üstün görüp başkalarının zayıflıklarına veya bir insanın ayağının takılıp yere düşmesi gibi şansızlıklarına gülmesi üstünlük algısından kaynaklanmaktadır.[1] Genel olarak üzerinde durduğumuz bu kuramlar içinde

[*] Ar. Gör./ Harran Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Halk Edebiyatı Bilim Dalı / hakancelikten1@gmail.com

[1] Mizah kuramları hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Feınberg 2014: 279-283).

en çok "uyuşmazlık veya uyumsuzluk" denilen kuram ön plana çıkmaktadır. Şimdiye kadar belki de en yaygın mizah açıklayıcısı bu kuram olmuştur. Bu durum üzerinde kafa yoran Morreall, ciddi görülen bir yapının mizaha nasıl dönüştüğünü anlatırken daha çok uyumsuzluk üzerinde durmuş ve bu uyumsuzlukları iki farklı başlık altında incelemiştir:

I. Şeylerdeki Uyumsuzluk

A. Bir nesne ya da insana ait bazı bozuklukların o nesne ya da kişiyi beklenmeyecek ölçüde bayağılaştırması. İnsana ait bozukluklar:

1) fiziksel bozukluklar
2) bilgisizlik ya da cahillik
3) ahlaki bozukluk
4) başarılamayan işler

B. O şey sanılanın başka bir şey olması

C. Rastlantılar

D. Karşıtların birliği

E. Uygunsuz bir yerde ya da durumda olan şeyler

II. Sunuştaki Uyumsuzluk

A. Dilin söyleme dayalı mekaniğindeki uygunsuzluk

B. Dilin taşımaya alışkın olduğu mesajın uyumsuzluğu (Güvenç 2011: 161-162).

Uyumsuzluk, komedinin ortaya çıkmasında en temel unsurlardan biriyken bunun dışında duyarlılığın bir kenara bırakılması, kıvrak bir zekâ ile sıradanlığın aşılması, alışılagelmiş biçim ve davranışların dışına çıkılması vb. unsurların bir araya gelmesi de mizahi yönün vurgulanması için gerekmektedir. Bunlar ve bunlara benzer birçok unsurun edebî ürünlerde bir araya gelerek kültürü mizah üzerinden karşı tarafa ilettiği bir gerçektir.

Türk edebiyatı mizahi ürünler açısından bir hayli zengin yapıdadır. Mizah çeşitli şekillerde en eski dönemden beri Türk edebiyatında bir kültür yansıtıcısı olarak yer alırken yakın dönemde toplumun bireyleri üzerinde hâkimiyet kuram internetin etkisiyle yeni şekiller içinde ve üzerinde eskileri de barındırarak mevcudiyetini devam ettirdiği görülmektedir. Dikkatler bu ürünlere çevrildiğinde bunlarda eskinin üzerine güncel yorumların katıldığı ve böylece bu ürünlerin kültürel hayatta kendilerine yer edindikleri görülmektedir. Bu yeni dönem ürünleri hakkında ayrıntılı incelemeye geçmeden önce yeni dönemin şekillenmesinde önemli rol üstlenmiş olan internet olgusu üzerinde durmakta da fayda vardır.

Gelişen teknoloji, toplumsal yaşamı doğrudan veya dolaylı yollarla etkilemekte, ortaya koyduğu yeniliklerle insanların gündelik hayatını şekillendirmektedir. Var olduğu tarihten itibaren toplum üzerinde önemli derecede şekillendirici bir güce sahip olan teknolojinin, insanoğluna sunduğu nimetleri arasında yer alan interneti özel bir yere koymak çoğunluk tarafından üzerinde hemfikir olunabilecek bir husustur. Teknolojik ürünler içinde belki de en büyük şekillendirici güce sahip olan internetin keşfi ve kullanımı ile birlikte uzaklık anlayışı değişmiş, bilgiler kolaylıkla ulaşılabilir hâle gelmiş ve insanlar arasındaki etkileşim artmıştır. *"İnternet, dünyada ve buna bağlı olarak Türkiye'de yaygın olarak kullanılmaya başlandığı 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren kendi kullanım biçimine ilişkin devrimleri yapmakta son derece tereddütsüz yol kat etmeyi başaran bir mecra. Teknolojinin gelişmesi ve ilerleyen teknolojinin internetin kullanım biçiminde meydana getirdiği değişiklikler, internetin hayatımızda edindiği yeri de sürekli yeniledi."* (Irak ve Yazıcıoğlu 2012: 7).

Ağlarını her geçen gün daha hızlı ören ve bilinmeyen perdesini gittikçe daha da şeffaflaştıran internet, insanlar arasındaki erişilebilirliğini artırdıkça daha çok kişiye ulaşmış, böylece sanal dünyasına çektiği insanlara ve onların ürünlerine yeni yaşayış alanları açmıştır. Bu yeni dünyayla birlikte toplumsal yaşamda ve onun ortaya koyduğu ürünlerde birtakım değişiklikler ortaya çıkmıştır. "İnternet görsel ve işitsel kültür çağının yeniden eski tahtına oturmasına yardımcı olmuştur. Asıl olan görsel kültürdür. Söz ve yazı, görülenin anlatımına yardımcı olan araçlardır. Sanal ve dij*ital kültür çağı, aynı zamanda "*öz*etlemeler ve kısaltmalar çağıdır". Hızlanan yaşam içinde ayrıntılı anlatım çoktan devrini bitirmiştir. Anlatım ve gösterim geleneklerinin anlatım boyutu iyice etkisizleşmiştir. Çağdaş ikonlar temelinde, anlık algılanan, sorgulamadan yaşanan deneyimler, hayatın içeriğini doldurmuştur.*" (Özdemir 2012: 388). Böyle bir dönemde ortaya çıkan "karikatür" ve "caps" görselliğin ön planda olduğu, külfetli anlatımlardan uzak durulan bu yeni düzenin en çağdaş ikonlarındandır.

Bir düşüncenin çizim yoluyla karşı tarafa aktarıldığı karikatür ile köken olarak İngilizce "capture" kelimesinden gelen ekrandaki bir görüntünün yakalanıp altına kırmızı şeritle not düşülerek üzerine güldürücü öge yüklenen caps, internet kullanıcılarının son dönemde mizahi paylaşımlarında en çok başvurduğu unsurların başında gelmektedir. Bu iki unsurda mizahın yakalanmasında çeşitli konular kullanılırken edebiyatın bu konular içinde önemli bir rol üstlendiği kolaylıkla fark edilmektedir. Türk edebiyatında mizah, keskin zekâların ürünü olarak sürekli yer almış ve toplumun mizah anlayışı edebiyatın bu alanda ortaya koyduğu ürünlerle kendini göstermiştir. Yaşanan teknolojik gelişmeler ve ortaya çıkan yeni şartlar bir zamanlar popüler olan ürünlerin

yeni nesil üzerindeki etkisini azaltsa da bu ürünlerden bazıları tamamen tarih sayfalarına gömülmek yerine yeni formlarda ve yeni döneme ayak uydurarak yaşamlarını devam ettirmişlerdir. Sanal ve dijital kültürün hâkim olduğu günümüz dünyasında Türk edebiyatı yeni dönemde mizahla bir araya gelirken kılıf değiştirerek karikatür ve caps özelinde kendine yer edinmiştir. İnternet ortamında popüler olarak paylaşılan karikatür ve capsler ele alındığında bu yeni ortamda edebiyat ve mizahın nasıl buluştuğu, değişen şartların mizah anlayışında ne gibi değişmelere sebebiyet verdiği görülmüş olacaktır.

İnternet Ortamındaki Edebiyatın Mizahi Yönü

Birçok kişinin yaygın bir şekilde gerek paylaşım yaparak gerekse yapılan paylaşımları takip ederek bulunduğu internet ortamında en popüler ürünlerin başında gelen karikatür ve capslerde edebiyata hatırı sayılır bir şekilde yer verildiği görülmektedir.

Karikatür 1

Yukarıdaki karikatürde Türk edebiyatında mizah denilince akla ilk gelen kişilerden biri olan Nasrettin Hoca ve onun meşhur "göle maya çalma"sı karikatürize edilmiştir. Burada bilinen anlatının dışına çıkılarak mizaha gidildiği görülmektedir. Fıkralarında karşısındakini laf cambazlığıyla çıkmaza sürükleyen hocanın, bu karikatürde küçük bir çocuk tarafından hiç beklenilmedik bir soru ile tabiri caizse kilitlendiği görülmektedir. Son cümlede çocuk Hoca'nın meşhur sözü olan "ya tutarsa" sözünü Hocaya karşı kullanarak âdeta onu kendi silahıyla vurmuştur. Buradaki rol değişimi gülmecenin esas noktasının ortaya çıkarmış ve alışılagelmişin dışına çıkılarak mizah yakalanmaya çalışılmıştır.

Karikatür 2

İlk karikatürde yer alan "göle maya çalma" hadisesinin bu karikatürde de işlendiği görülmektedir. Burada ilkinin aksine herhangi bir rol değişimi veya asıl olaydan sapmaya yer verilmemiş sadece anlatının bittiği yerden sonrası da gösterilerek güldürü unsurunun devamı sağlanmıştır. Anlatının aslına göre Hoca merakla kendisine soru soran kişiye ağzının payını verir ve anlatı orda biter. Bu karikatürde lafı yiyen kişinin şaşkınlığı ve ne yapacağını bilemez hâlde oluşu gösterilerek fıkranın bittiği noktanın ötesine geçilmiş ve olaya biraz da hocanın lafını yiyip bozulan kişiler tarafından yaklaşılmaya çalışılmıştır. Böylece alışılmış anlatının dışına çıkılmış bu da komedi unsurunun ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Karikatür 3

Bu karikatürde de yine Hocanın keskin zekâsına maruz kalan kişiler üzerinde durulduğu görülmektedir. Hoca'nın yazmış olduğu kitaba "Ayara Doymayanlar" başlığını vermesi son derece manidar olup bu tabirin günlük dilde kullanılan ve karşındakini bozmak, ona laf sokarak dersini vermek anlamlarına gelen argo bir kullanımı olduğu bilinmektedir. Buradaki güldürü unsuru karşıdaki kişinin Hoca tarafından sürekli laf sokarak bozulmasına karşılık hâlâ bundan ders almaması ve hâlâ "tutmaz ki hocam" diyerek Hoca için müsait bir ortam yaratması olarak görülmektedir. "Tutmaz ki hocam" lafından sonra Hocanın "ya tutarsa" dediği duyulur gibidir. Bunun yanında Hocanın kendi tabiriyle ayar verdiği kişiler hakkında kitap çıkarıyor olması ne kadar çok kişinin elinden geçtiğini göstermesi bakımından önemlidir. İlk iki karikatürde asıl anlatıların biraz dışına çıkılırken bu karikatürde Nasreddin Hoca'nın etrafında yeni bir anlatının ortaya çıktığı görülmektedir.

Karikatür 4

Bu karikatürde ise Nasreddin Hoca özelinde daha çok kültürüne yabancılaşan genç nesil ön plana çıkartılmaktadır. Çocuğun Dede Korkut'un adını en azından duymuş olması bir kâr gibi görülse de bunun yüzeysel olduğu aşikârdır. Karikatürdeki çocuğun ilk tercihinde yaptığı hatadan sonra ikinci tercihinde İlber Ortaylı'yı dillendirmesi ise güldürü unsurunun en üst seviyeye çıktığı noktadır. İlber Ortaylı gerek söyledikleri gerekse hâl ve hareketleriyle internet ortamında en çok adından söz ettiren kişidir. Bu kişinin karikatürde yüzyıllar önce yaşamış olan Nasreddin Hoca ile aynı kareye girmesi güldürü unsurunu artırmıştır. Bir önceki karikatürde de olduğu gibi Nasreddin Hoca üzerinden yeni ortamda yeni bir anlatı ortaya çıkmıştır.

Karikatür 5

Bu karikatürde divan edebiyatına yer verildiği görülmektedir. Bu edebiyatın şiiri üzerinde çalışma yapanların en temel işi o mazmun deryasında şairin ne dediğini anlamaya çalışmaktır. Burada da kadınlardan birinin kendisine verilen bir şiiri okuduğu ve anlamlandırmaya çalıştığı görülmektedir. Bu kadın kendisinin şiirde güle benzetilmesine sevinirken hemen yanındaki kadının bunun ona özel bir şey olmadığını, divan edebiyatında bunların sıklıkla kullanıldığını söylemesi hem divan edebiyatının bu yönüne dikkat çekmekte hem de kadınlar arasındaki kıskançlık duygusunu göstererek komedi unsuru yakalanılmaktadır. Bu durum insanın iç dünyasında sevgi ve kıskançlık duygularının çatışmasını ve bundan ortaya çıkan "dengesizlik" durumunun mizahi ortamı oluşturduğunu göstermektedir.

Karikatür 6

Aşk denilince akla gelen ilk edebî metinlerden biri olan Leyla ile Mecnun Hikâyesi bu karikatürde ele alınmış ve Mecnun'un aşkı için çöllere düşmesinden sonrası işlenmiştir. Bilindiği üzere hikâyenin aslında Mecnun aşkı için ölümü göze almakta ve kendinden vazgeçmektedir. Ancak bu aşk anlayışı günümüzde artık değişmiş, insanların kendilerini düşünmeleri öncelikli bir hâl alıştır. Karikatürist bu durumu el alarak hem durum tespiti yapmakta hem de alışılmış hikâyenin dışına çıkarak güldürü unsurunu yakalamaktadır.

Karikatür 7

Bu karikatürde ise hem âşık edebiyatında âşıkların dertlerini dizelerle dile getirmeleri hem de bu edebiyatın meşhur hikâyesi olan Köroğlu ile Bolu Beyi Hikâyesi'ne yer verilmiştir. Elinde sazı ile duran âşık ve elinde telefonu ile duran genç âdeta farklı iki kültür dairesinin temsilcileridir. Birisi eskinin diğeri ise yeninin insanı olarak karikatürde yerini almıştır. Burada eski alışkanlıkların terki üzerinden güldürü unsuru yakalanmaya çalışılmış, bunun yanında "uyuşmazlık" ön plana çıkmıştır. Eskiden herhangi bir şikâyet sözle dile getirilirken şimdilerde internetim tüm hayatı kaplaması sebebiyle şikâyetler internet ortamında dile getirilmeye başlanmıştır. Şikâyetini dizelere döken âşık için bu yeni ortam şaşırtıcı ve ilgi çekicidir.

Karikatür 8

Köroğlu'nun Bolu Beyi ile olan münasebetinden ilhamını alan bu karikatürde de çizerin batı kökenli bir kahramanı doğu kökenli bir kahraman olan Köroğlu gibi konuşturarak ortaya çıkan "uyuşmazlık"la güldürü unsurunu yakalamaya çalıştığı görülmektedir. Doğu edebiyatı ile Batı edebiyatının sentezi denilebilecek bu çizimde Robin Hood'un bir Türk âşığı gibi konuşması mizahı üst seviyeye çıkarmıştır. Onun bu davranışındaki şaşkınlık karşısında oturan rahibe de yansımıştır. Elinde bağlaması ile karşımıza çıkan Robin Hood güldürü unsurunun yakalanmasını sağlamaktadır.

Karikatür 9

Yine Doğu kültürü ile Batı kültürünün bir araya geldiği bu karikatürün diğerinden farkı Batı kültürünün Doğu kültürü üzerinde etkili olmasıdır. Diğerinde bir Batılı, Doğulu gibi davranırken burada doğulu Batılı gibi davranmakta aradaki "uyuşmazlık" komedi unsurunu ortaya çıkarmaktadır. Bu âşıktaki alışılmışın dışına çıkma isteği henüz adından başlamaktadır. Sertaç ismi bir âşıktan ziyade pop müzik şarkıcının anımsatmaktadır. Ayrıca geleneksel yapıdaki türküleri söylemesine alışkın olunan âşık tarzı şiirin temsilcisinin kendisi ile taban tabana zıt olan Batı kaynaklı ve saz ile değil de gitar ile icra edilen ağır metal bir şarkıyı dillendirmesi onu yine alışılmışın dışına çıkarmakta ve karikatüre güldürü unsurunu yüklemektedir.

Karikatür 10

Yeni Türk Edebiyatı unsurunun çizimle birleştiği bu karikatürde ise birçok okur tarafından bilinen Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* adlı meşhur romanının yazım süreci ile ilgili farklı bir bakış açısı ortaya konulmuştur. Yazarın kendisi olduğu anlaşılan karikatürdeki kişinin mahalleye gelen yeni bir arabayı kıskanması ile başlayan düşünceler zinciri onu önce o arabayı çizme isteğine daha sonra da roman vasıtasıyla hicvetmeye götürmektedir. Böylece R. M. Ekrem'in romanını yazma nedene farklı bir açıdan yaklaşılarak komedi unsuru yakalanmıştır. Bu durum Morreall'in "o şey sanılanın başka bir şey olması" maddesine de uymaktadır.

Karikatür 11

Bu karikatürde de Yeni Türk Edebiyatı'ndan izler görülmektedir. Arka planda görülen ağacın yapraklarını dökmüş olması ve erkek karakterin montundan karikatürde sonbahar mevsiminin hâkim olduğu anlaşılmaktadır. Bu dönemde yani aşkın ve hüznün yaşanmaya en müsait olduğu dönemde erkek karakter, romantik duygularla sevgilisini görmeye çalışırken kadın karakter onun her gün aynı yerden geçmesini günümüz insan zihninde hâkim olan bir nedenle açıklıyor. Toplum içinde tek başına şüpheli tavırlarla hep aynı yerde geçen yabancı birinin sivil polis olabileceğine yönelik bir eğilimin bulunmasını kullanan karikatürist, bir tarafta romantik duygular diğer tarafta onla hiç alakası olmayan duygularla yani bir "uyumsuzluk"la komedi unsurunu yakalamaya çalışmaktadır.

Karikatür 12

Toplum tarafından atasözlerin ve deyimlerin nasıl ortaya çıktığı da merak konusu olmuş, internette bununla ilgili komik nedenlere bağlı açıklamalar yapılmıştır. Bu karikatürde de çizimci bu konu üzerine eğilmiş ve anonim olma özelliğini kırdığı düşünülen bir atasözünün nasıl ortaya çıktığını kendi yorumuyla göstermeye çalışmıştır. Konuya karşı bu farklı yaklaşım yapılarak Morreall'in ortaya koyduğu "o şey sanılanın başka bir şey olması" maddesine uygun bir şekilde mizah yakalanmıştır.

Karikatürist 13

Dede Korkut Hikâyeleri de internet ortamında malzeme olarak kullanılmaktadır. Bu karikatürde hikâyelerden biri olan Deli Dumrul Hikâyesi üzerinde durulduğu görülmektedir. Bilindi gibi hikâyenin aslında Deli Dumrul, kuru bir çayın üzerine köprü kurmuş ve gücünü kullanarak köprüden geçenden de geçmeyenden de para almaktadır. Bu tavrı ona "deli" sıfatı getirse de bu karikatürde o bir girişimci olarak gösterilmiş, böylece alışılmışın dışına çıkılıp farklı bir bakış açısıyla olaya yaklaşılarak komedi unsuru yakalanmaya çalışılmıştır. Morreall'ın belirttiği "o şeyin sanılandan başka bir şey olması" maddesi burada komedi unsurunun çıkmasını sağlamıştır.

Karikatür 14

Ferhat ile Şirin Hikâyesi de mizahçılar için bolca malzeme sunan bir edebî üründür. Ferhat'ın sevgilisi için dağları delmesi üzerinde özellikle durulan husus olmuş ve buradan çeşitli mizahi unsurlar yakalanmaya çalışılmıştır. Bu karikatürde de yine Ferhat'ın dağları delme tutkusu üzerinde durulmaktadır. Karikatüre göre Ferhat ile Şirin evlenmiş ve sıradan bir hayata geçmiştir. Ancak buna alışkın olmayan Ferhat'ın duvarı delme isteği kendi evinde bile devam etmekte bu durum da çizime mizah unsuru katmaktadır.

Karikatür 15

Bir önceki karikatürde olduğu gibi bu karikatürde de Ferhat ve onun dağı delmesi üzerinde durulmaktadır. Burada dikkat çeken nokta günümüz dünyasında özel bir gün olarak kutlanan ve hediyeleşmeyi akla getiren sevgililer gününün eski dönemin insanı olan Ferhat ile anılmasıdır. Eski ile yeni bir araya getirilerek hediye seçiminde sıradan olmamak gerektiği mesajı çarpıcı bir şekilde verilmektedir. Bu hususta âşık olduğu kadın için alışılmışın dışında bir şey yapan Ferhat'ın seçilmesi son derece yerinde olmuştur.

Görüldüğü üzere karikatürlere her türlü edebî anlatı veya edebiyatla ilgili bir durum malzeme olabilmektedir. Karikatürlerde edebî anlatılar kullanılırken genel olarak iki yolun tercih edildiği görülmektedir. Bunlardan birinci zaten mizah yüklü olan bir anlatıda farklı bakış açılarıyla yeni mizahi yönler oluşturmaktır. Diğeri ise şimdiye kadar mizahla pek bağdaştırılmayan ürünlere yeni yorumlamalarla mizahi yönler eklenmek şeklinde olmuştur. Dönemin özelliklerini yansıtan bakış açıları bu ürünlere farklı bir gözle bakılmasını sağlamış böylece farklı mizahi unsurlar ortaya çıkmıştır. Bunlar yapılırken bazen edebî anlatıların olay örgüsünden küçük sapmalara gidildiği bazen de yepyeni bir anlatının ortaya çıkarıldığı görülmektedir.

Karikatürler dışında capsler de internet ortamında edebiyatın buluştuğu son dönem popüler paylaşımlarındandır. Yeni dönem bakış açıları bu ürünlerde de kendini hissettirerek edebiyatın mizahla buluşmasında yeni yollar ortaya koymuştur. Capslerde genel olarak bir anın yakalanıp dondurulduğu ve altına kırmızı şeritle yukardaki resimle çok da ilgisi olmadığı hâlde yine

de tamamen kopuk olmayan bir yazı yazılarak güldürü unsurunun yakalandığı görülmektedir.

Caps 1

Çeşitli konularda caps yapılsa da yazarlar ve onların eserleri üzerine yapılanların internet ortamında daha popüler oldukları görülmektedir. Bir an yakalanıp altına bir yazarın o anla bir şekilde ilişkili olan eserinin adı yazıldığında resimle yazı arasındaki alışılmamış bağlantı komedi unsurunu oluşturmaktadır. Bu capste yalnız başına ve biraz da düşünceli bir şekilde yolda yürüyen çocukla Peyami Safa'nın *Yalnızız* adlı eseri bir arada verilmiştir. Çocuğun yalnızlığı eserin adıyla bağdaştırılıp mizaha gidilmiştir.

Caps 2

Bu capste ise son dönem dizi ve filmlerin yakışıklı oyuncusu Burak Özçivit'in eski hâli ve daha sonraki hâli yan yana getirilmiştir. Özçivit'in eski hâliyle yeni hâli arasında âdeta bir uçurum vardır. O tabiri caizse yeniden yaratılmış gibi durmaktadır. Bunu vurgulamak isteyen kişi, bu capsi oluşturarak yaşanan değişimi Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* adlı eseriyle birlikte vermiş ve eserin isminin yaptığı çağrışımla mizahi unsuru yakalamaya çalışmıştır.

Caps 3

Bu capste de medyanın yakından takip ettiği zengin iş adamı ve onun araba koleksiyonu yer almaktadır. Arabalarıyla poz veren Ali Ağaoğlu'nun resminin altına Recaizade Mahmud Ekrem'in meşhur eseri *Araba Sevdası* yazılarak komedi unsuru yakalanmıştır. Bu üç capsin de altlarında yazan eserlerin konusuyla doğrudan bir ilişkisi yoktur. Belki de onu komik yapan şey burada gizlidir. Eserlerin isimlerindeki çağrışım kullanılarak güldürü unsuru yakalanmaya çalışılmıştır. Bunlardaki "uyuşmazlık" komedi unsurunu da beraberinde getirmiştir.

Caps 4

Bu capste ise Halid Ziya Uşaklıgil'in eserinin adı üzerinden internet ortamında tartışma konusu olan bir elbisenin rengine yazarın ağzından cevap verildiği görülmektedir. Üste görülen elbisenin rengi kimine göre beyaz ve altın sarısı kimine göre ise mavi ve siyah renktedir. Elbisenin renginin ne olduğu çeşitli kişiler tarafından tartışılırken bu tartışmaya usta roman yazarının da katıldığı ve eserinin adından yola çıkarak elbisenin rengini söylediği görülmektedir. Böylece yazılış amacı bu olmayan esere farklı bir işlev yüklenerek mizah unsuru yakalanmıştır.

Caps 5

Edebiyatın bazı dönemleri ve bu dönemlerinde işlenen konular da capslere malzeme olmuştur. Bu capste Servet-i Fünun dönemi roman anlayışında işlenen temalardan biri olan çapraşık ilişkilere gönderme yapılmaktadır. Bilindiği üzere bu dönem romanlarında çapraşık ilişkiler üzerinde de durulmuş ve bu tema özelinde önemli romanlar kaleme alınmıştır. Kullanılan resimde kızlı erkekli grubun karışık şekilde el ele tutuşması yani kimin kim ile sevgili olduğu anlaşılamaması ve aldatma vardır. Bu durumdan Servet-i Fünun romandaki temaya gönderme yapılarak güldürü unsuru yakalanmaya çalışılmıştır.

Caps 6

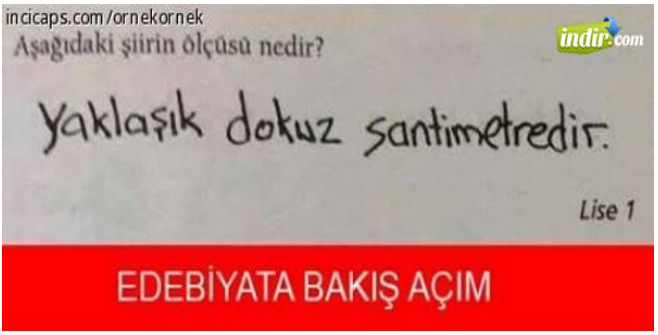
Yeni Türk edebiyatına ait romanlarda işlenen önemli temalardan bir diğeri de "yanlış Batılılaşma"dır. Buna göre farklı bir kültürden alınan unsurlar yanlış anlaşılıp amacı dışında kullanılmış bu da bazı komik durumların ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Edebiyatımızda sıkça işlenen bu tema burada kendine yer bulmuştur. Bu capste batı kaynaklı alafranga tuvalet ile doğu kaynaklı alaturka tuvalet tarzlarının birbirine karıştırılması vardır. Morreall'in belirttiği "karşıtların birliği" maddesinin burada yer alıp mizahi yönün ortaya çıktığı görülmektedir.

Caps 7

Bu capste Tanzimat Dönemi sanatçılarından olan ve çok fazla eser ortaya koyduğu için kendisine "yazı makinası" denilen Ahmet Mithat Efendi'nin bu yönü son dönemlerin popüler bir siyasi söylemiyle beraber verilip komedi unsuru oluşturulmaya çalışılmıştır. Böylece hem bu edebiyatçının önemli bir yönü gösterilmiş hem de güncel yakalanmıştır.

Caps 8

Bu capste de ünlü şair Atilla İlhan ve onun üyesi olduğu "Maviciler" akımının ünlü bir kıyafet markasının reklamlarında kullandığı slogan sözüyle bir araya getirilerek komedi unsurunun yakalanmaya çalışıldığı görülmektedir. Bir önceki capste olduğu gibi burada da hem edebî bir akım ve onun temsilcisi üzerinde durulmuş hem de güncel yakalanmıştır. Şimdiye kadar verilen caps örneklerinde görüldüğü üzere edebî bilgiler görsel destekli çarpıcı örneklerle verilmiş ve bu durum bilgi öğreniminin öğrenciler için getirdiği sıkıcılığı üzerinden atıp bilginin daha akılda kalıcı hâle gelmesini sağlamıştır. Görselliğin ön planda olduğu bu yüzyıl için bu durum gayet uygundur.



Caps 9

Öğrencilerin edebiyat bilgileriyle daha doğrusu edebiyat bilgisizlikleriyle dalga geçmeleri ve edebiyata karşı olan bakış açılarını yansıtmaları da yaygın olarak kullanılan caps konularındandır. Lise 1'e gittiği düşünülen bir öğrencinin sınav kâğıdından alınmış gibi görülen bu resimde bir şiirin ölçüsü sorulmuş ve öğrenci düz bir mantık yürüterek doğru cevapla hiçbir alakası olmayan

bir yanıt vermiştir. Bunun altına kırmızı şeritle edebiyata bakış açım yazılınca mizah ortaya çıkmıştır. Caps hazırlayıcısı edebiyata olan uzaklığını bu yolla mizahi bir çerçevede belirtmiştir. Morreall'in "bilgisizlik ya da cahillik" diye maddeleştirdiği mizahı ortaya çıkaran yön burada kendini göstermiştir.

Caps 10

Bu capste öğrencilerin gözünden edebiyat ve ona dair soruların nasıl algılandığı ele alınmıştır. Buradan anlaşıldığı üzere öğrenciler için edebiyat zor bir derstir ve sorularını anlamakta dahi sıkıntı yaşanmaktadır. Bu zorluğu göstermek için yine edebiyatın içinde incelenen Orhun Abideleri kullanılmıştır. Bu abidelerde kullanılan alfabeye olan uzaklıkla edebiyata olan uzaklık vurgulanmak istenmiştir. Bu durum mizahı beraberinde getirmiştir.

Caps 11

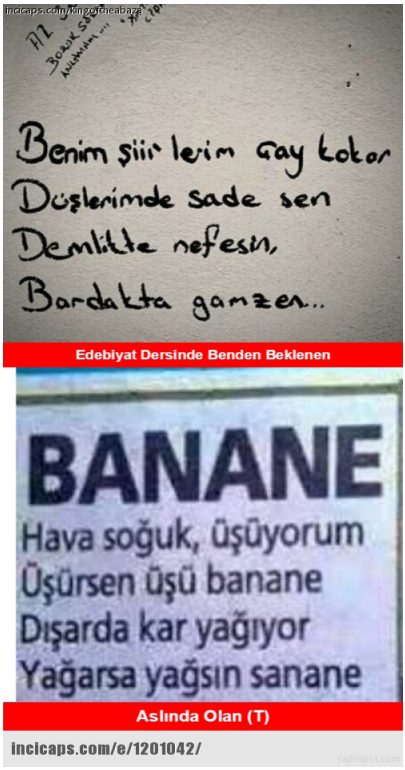
Burada da edebiyatla öğrencilerin alakası gösterilmiş ve bundan edebiyatla ilişkisi böyle olan herkes için uygun bir caps ortaya çıkmıştır. Resimde yanan bir ocak vardır ancak çaydanlık olması gereken yerde yani ateşin üzerinde değil de onun yanında durmaktadır. Bu yolla caps hazırlayıcısı olması gerektiği yerde olmadığına dair göndermeyi caps üzerinden yapmış olmakta ve bu "uyumsuzluk"tan ortaya bir mizah çıkmaktadır.

Caps 12

Bu capste hem komedi hem de bir eleştiri vardır. Son dönem dizi ve filmlerinde konunun edebî ürünlerden alınması popüler hâle gelmiştir ve kitap okumak yerine bu dizi ve filmleri izleyen kişiler, doğru olarak burada verilen bilgileri zihinlerine almaktadırlar. Kerim Korcan'a ait olan *Tatar Ramazan* adlı eser, televizyon dünyasına aktarılmış, bu aktarımda başrol olarak Kadir İnanır yer almıştır. Bunu seyreden izleyici Tatar Ramazan'ın Kadir İnanır'a ait olduğunu düşündüğünden eserin gerçek sahibini öğrenme ihtiyacı hissetmemiştir. "Bilgisizlik ya da cahillik" burada güldürü unsurunun ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Caps 13

Bu capste de bir diziden ve onu başkahramanından yola çıkılarak mizah yapıldığı görülmektedir. Kurtlar Vadisi'nin Polat adlı başkahramanının dizide etkileyici bir tonda konuşuyor olsa da gerçek hayatta dizinin aksine etkileyici olmayan düz konuşmalar yaptığı bilinmektedir. Bunun farkında olan caps hazırlayıcısı buradan yola çıkarak derslerde şiir okurken hiç de etkileyici olmayan düz bir şekilde okumalar yaptığını ancak güzel bir kızın yanında ise âdeta bir şair gibi etkileyici, duygusal bir şekilde şiir okunduğunu bu caps aracılığıyla karşı tarafa ileterek komedi unsurunu ortaya çıkarmaktadır.



Caps 14

Burada iki farklı şiir verilmiş ve kendisinden beklenen ile gerçekte olan bir gösterilmeye çalışılmıştır. İlk resim Cemal Süreyya'dan alınan bir şiirdir ve capsi hazırlayan kişiden böyle şiirler yazması beklendiği söylenmektedir. İkinci resim ise bu kişinin aslında nasıl şiirler yazdığının temsili görüntüsüdür. Burada Morreal'in "başarılamayan işler" olarak maddeleştirdiği durumun ele alınarak mizahi unsurun yakalandığı görülmektedir.

Caps 15

Bu capste ise bir film sahnesi ve orada söylenen bir şiire yer verilmiştir. Şiirde tek dikkat edilen şey mısra sonlarındaki uyumdur. Ancak bu uyum yakalanmaya çalışılırken anlam dağılmış ve komik bir durum ortaya çıkmıştır. Capsi hazırlayan kişi de şiirlerin sonunda uyak ve redif olduğunu ve bunların bir uyum içinde olması gerektiğini bildiğini ancak sadece buna dikkat edince komik duruma düştüğünü göstermek istemiştir. Burada az bilinen bir konuda fikir yürütmenin insanları komik duruma düşüreceğinin de bir örneğinin verilmiş olduğu da düşünülebilir.

Görüldüğü üzere capsleri genel olarak, edebî bilgilerle ilgili olanlar ve kişilerin edebiyata karşı bakış açısını veya edebiyat bilgisini gösterenler olmak üzere iki gruba ayırmak mümkündür. Birinci grupta edebiyatla ilgili kitabi bilgiler görsellerle desteklenip mizahla birlikte verilirken bu bilgiler ile güncel konular harmanlanmış böylece bilginin karşı tarafa daha etkili geçmesi sağlanmıştır. İkinci gruptaki capslerde ise kişilerin edebiyata bakış açıları, alandaki yetersizlikleri vb. konular mizahi bir şekilde verilmiştir.

Sonuç

Değişim bir şeyin varlığını devam ettirebilmesi açısından çok kritik bir noktada dururken doğanın kanunlarına göre ya bu değişime ayak uydurulmalı ya da her geçen gün unutulmak üzere tarihin tozlu raflarında yer alınmalıdır. Tabi ki değişimin de belirli bir sınırı vardır. Değişime ayak uydurmak adına kendi özelliklerini tamamen kaybetmek bu hususta kötü sonuçlar doğuracakken kendi özelliklerinle yeni unsurları harmanlayarak günceli yakalamak söyleyecek sözünün devam ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Ede-

biyat ile mizahın buluşmasında da böyle bir durumun olduğu görülmektedir. Bilindiği üzere mizah edebiyattın içinde şimdiye kadar çeşitli şekillerde yer almıştır. Ancak yeni dönem anlayışında etkili olan internet, şimdiye kadar süregelen bu yer alış şekillerini değişime doğru sürüklemiş ve bu yeni dönemde karikatür ile caps edebiyatla mizahın bir araya gelip yeniden yorumlandığı iki önemli unsur olmuştur. Bu yeni dönem ürünlerinde edebî anlatılar ele alınırken onların ana hatlarını koruyarak yeni yorumlamalara gidildiği, böylece edebî kültürümüzün yeni nesline taşınmasında yeni bir yol açıldığı görülmektedir. Yukarıda yapılan incelemelerde görüldüğü üzere bunlarda mizah unsuru yakalanırken genellikle tutarsızlık ön planda tutulmuştur. "*Tüm şakalar temel bir unsura, en eski kahkaha felsefecilerinin bile kabul ettiği bir unsura, tutarsızlığa dayalıdır. On sekizinci yüzyıl şairlerinden James Beattie, kahkahanın doğasını tan*ımlayan yazılarında kahkahanın "*karmaşık bir nesne ya da kolajda bir araya gelen en az iki uyumsuz, uygunsuz ya da tutarsız nesne ya da olay"dan doğduğuna inanıyordu. Bu karmaşık tanım, antropolog Elliot Oring tarafından Jokes and Their Relations (Şakalar ve İlişkiler) adlı kitabında yeniden şöyle yazıldı: "Mizahın algılanması uygun bir ilişkinin algılanmasına bağlıdır." Oring uygun sözcüğüyle anlaşılabilir demek istiyor. Tutarsızlık, bildik bir bağlam içinde anlam taşımalıdır.*"(Sanders 2013: 97). Bu açıklamalardan da anlaşıldığı üzere tutarsızlık mizahi ortamların vazgeçilmezlerinden birisidir ancak bu durum iki nesne arasındaki tutarsızlığın birbirinden tamamen kopuk olduğu anlamına gelmemektedir. İncelenen örneklerde de görüldüğü üzere, iki unsur yan yana getirilirken bir noktada uyum sağlamaktadır. Ancak bu uyum alışılagelmişin dışında olduğu için mizah ortaya çıkmıştır. Alışılagelmişin dışına çıkmak insanların zihnindeki kalıplara saldırdığından ve farklı bakış açıları yakalattığından insanları şaşkınlığa düşürerek kendi içinde güldürü unsuru barındırmaktadır. Bu yöntemle mizahın yer aldığı birçok edebî ürüne yeni güldürü ögeleri yüklendiği görülürken bunun yanında şimdiye kadar mizahla pek buluşmamış olan ürünlere de mizahi bakış açılarının getirildiği fark edilmektedir. Örneğin Nasrettin Hoca'nın fıkrası ele alındığında fıkranın orijinalinin dışına çıkıldığı, olaya o zamana kadar bakılmayan bir bakış açışıyla yaklaşılarak zaten mizah yüklü olan anlatıya yeni mizahi yönler eklendiği görülmektedir. Bunun dışında bünyesinde mizahi unsurları pek barındırmayan destan, halk hikâyesi, şiir tahlili, roman yazım aşaması ve romanlarda kullanılan temalar gibi edebî çalışmalara da farklı bakış açılarıyla yaklaşılarak şimdiye kadar onlarda pek görülmeyen mizahın onlara da bulaşması sağlanmıştır.

Karikatür ve capslere işlevsel yönden bakmak da bu ürünlerin kullanımı hakkında bazı ipuçlarını ortaya çıkaracaktır. İşlevsel kuram, Franz Boas ve öğrencileri vasıtasıyla ortaya çıkmış ve halk bilimi çalışmalarında yaygın ola-

rak kullanılan teorilerden olmuştur. Birçok çalışmaya başarıyla uygulanmış olan bu kuramın Malinowski, L. Degh, R. Benedict gibi önemli temsilcileri ve geliştiricileri vardır. Bağlamı ön planda tutan bu kurama göre metnin bir izleyici kitlesi önünde icrası son derece önemlidir ve bir anlatının yaşadığı toplumda çeşitli işlevleri vardır. Bu işlevler ortadan kalktığında o anlatı da son nefesini vermeye yaklaşmış demektir. Bu kuramın önemli temsilcilerinden biri olan William Bascom "Hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme", "değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme", "Eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktarılarak eğitilmesi" ve "toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için bir kaçıp kurtulma mekanizması" olmak üzere bu işlevleri dört madde hâlinde vermektedir.[2] İncelediğimiz karikatür ve capslere paylaşıldıkları bağlamlar düşünülerek bakıldığında birçok açıdan bu işlevleri üzerlerinde taşıdıkları görülmektedir. En başta hoş vakit geçirme bu iki ürünün temel dinamiğini oluşturmaktadır. İnternet ortamında bu kadar yaygın paylaşılıyor olmaları zaten insanları eğlendirdiklerinin göstergesidir. Eğitim ise bu ürünlerin paylaşımlarındaki bir diğer önemli ayağı oluşturmaktadır. Örneğin yazar-eser capslerinin özellikle üretilip öğrenciler arasında yayıldığı ve bunlar sayesinde ezberleme işinin akılda daha kalıcı olduğu görülmektedir. Ayrıca bir edebî akıma gönderme yapan caps, bir fıkrayı üzerinde barındıran karikatür yine ulaştığı kişilere bunları öğretmesi veya bilenler için hatırlatması onun eğlendirerek eğiten yönünü göstermektedir. Bunun dışında bu ürünler birer kültür taşıyıcılarıdır. Orijinallerinin bir köşede durması koşuluyla edebî ürünlere yeni yorumların katılması bizce sakıncalı bir şey değil aksine olması gereken bir durumdur. Bu durum edebî kültürün devamı açısından son derece önemlidir. Fıkraların, halk hikâyelerinin, destanların, masalların, romanların, edebî akımların vb. gerek konu gerek karakter bazında karikatür ve capslerde yer alması yeni neslin bunları en azından tanıması açısından önemli olup burada oluşturulan merakla orijinallerine gidilmesinin yolu açılmalıdır. Son olarak bu ürünler üzerinde barındırdıkları edebî ağırlıklı kültürel kodlarla mizahı buluşturarak insanların rahatlamasına da yardımcı olmaktadırlar. Zaten mizahi yönün varlığı insanları gülümsetmesi ve böylece hayatın ciddiyetinden ve omuzlara yüklenen sorumluklarından kısa bir anlığına da olsa uzaklaşılması açısından son derece önemlidir.

Bütün bunlar karikatür ve capslerin yeni dönemde toplum hayatına girerek şimdiye kadar süregelen edebî unsurların ve onun mizahi yönlerinin yeni yorumlamaları olduğunu göstermektedir.

---

[2] İşlevsel Halk Bilimi Kuramı ve Bascom'un maddeleştirdiği dört işlev hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Çobanoğlu 2010: 243-259.

Kaynaklar

ÇOBANOĞLU, Özkul (2010), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş,* Akçağ Yayınları, Ankara.

FEINBERG, Leonard (2014), *Mizahın Sırrı*, çev.: Ali ÇELİK ve F. Gül ÖZYAZICIOĞLU KOÇSOY, *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara.

GÜVENÇ, Ahmet Özgür (2011), "Dede Korkut Edebiyatı'nda Mizah", *Atatürk Üniversitesi **Türkiyat Araştırmaları** Enstitüsü Dergisi,* 46, s. 157-180.

IRAK, Dağhan ve Onur YAZICIOĞLU (2012), *Türkiye ve Sosyal Medya,* Okuyanus Yayınları, İstanbul.

ÖZDEMİR, Nebi (2012), *Medya Kültür ve Edebiyat*, Grafiker Yayınları, Ankara.

SANDERS, Barry (2013), *Öküzün A'sı,* Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Kullanılan Karikatür ve Capslerin Adresleri

Karikatür 1: http://blog.kesdi.com/genel/alternatif-nasrettin-hoca-karikaturu/ (26. 11. 2015).

Karikatür 2: http://karikaturborsasi.blogspot.com.tr/2013/03/nasreddin-hoca-karikaturleri-gerginlik.html (30.03.2016).

Karikatür 3: https://karikaturistan.wordpress.com/2012/11/01/ayara-doymayanlar-selcuk-erdem/ (26.11.2015).

Karikatür 4: http://nasrettin-hoca.blogcu.com/nasrettin-hoca-karikaturleri-forumbilgi-net-bilgi-ve-paylasi/12434477 (26.11.2015).

Karikatür 5: http://dikkatmizah.com/sair-burda-beni-gule-benzetmis/ (26.11.2015).

Karikatür 6: http://www.izafet.net/threads/ordan-burdan-manyak-karikaturler-d-d.509995/ (30.11.2015).

Karikatür 7: https://www.pinterest.com/guzingg/edebiyat-karikat%C3%BCrleri/ (28.03.2015).

Karikatür 8: http://karikaturborsasi.blogspot.com.tr/2014/04/benden-selam-olsun-bolu-beyine.html (22.02.2016).

Karikatür9:https://www.facebook.com/UykusuzResmi/photos/pb.453799998078771.-2207520000.1454618353./978325978959501/?type=3&theater (04.02.2016).

Karikatür 10: https://www.pinterest.com/pin/302304193710011427/ (05.12.2015).

Karikatür 11: https://www.pinterest.com/pin/390335492679750435/ (28.03.2015).

Karikatür 12: http://karikaturborsasi.blogspot.com.tr/2013/05/benim-adm-hdr-elimden-gelen-budur.html (10.01.2016).

Karikatür 13: http://vimpir.com/karikatur-deli-dumrul-675 (26.11.2015).

Karikatür 14: //www.facebook.com/turkcenindirilishareketi/photos /a.415618938454245.116735.153104751372333/1282256565123807/?type=3&theater (05.02.2016)

Karikatür15: https://www.facebook.com/penguendergisi/photos /a.388353002485.169123.10695312485/10153918848707486/?type=3&theater (22.02. 2016).

Caps 1: http://mostlikedtags.com/instagram/aramdaki (26.11.2015).

Caps 2: http://www.incicaps.com/b/lys-edebiyat-ak%C4%B1m%C4%B1-ba%C5%9Flas%C4%B1n/&tip=c/ (22.02.2016).

Caps 3: http://www.incicaps.com/beyinsizadam58 (22.02.2016).

Caps 4: https://twitter.com/onursogukhoca/status/571373846667911168 (26.11.2015).

Caps 5: https://twitter.com/onursogukhoca/status/551369165651857408 (26.11.2015).

Caps 6: http://guldum.net/post/134122303958/yanl%C4%B1%C5%9F-bat%C4%B1l%C4%B1la%C5%9Fma-guldumnet-facebook-sayfamiz (10.12.2015).

Caps 7: https://twitter.com/onursogukhoca/status/595690460754116608 (26.11.2015).

Caps 8: https://twitter.com/onursogukhoca/status/590943318831411200 (26.11.2015).

Caps 9: http://caps.indir.com/etiket_edebiyat (26.11.2015).

Caps 10: http://www.ohadiyorumm.com/tag/sinav-capsleri/ (26.11.2015).

Caps 11 http://capsizm.com/caps/edebiyat-ile-aramdaki-ilgi-capsi (26.11. 2015).

Caps 12: http://www.incicaps.com/e/1118348/ (10.12.2015).

Caps 13: http://www.ohadiyorumm.com/tag/facebook-inci-caps/ (26.11.2015).

Caps 14: www.incicaps.com/e/1201042/ (26.11.2015).

Caps 15: http://www.incicaps.com/b/edebiyat-bilgim/ (26.22.2015).

YAHYÂ BEY DİVANINDA MİZAH

Halil ÇELTİK[*]

Giriş

Edebiyatımızda mizahla ilgili bağlantılı olarak latife, hezl, müzah, mutayebe, mülatafa, hicv, tariz, tehzil ve şathiye gibi terimler vardır. Bu terimlerden latife, şakaya; *hezl ile mizah* gülmece ve alaya; mutayebe ile mülatafe şakalaşmaya, hiciv, yergi ve tariz ise sataşma ve taşlamaya; tekzip, alaya alma, gülünç hâle getirme ve şathiye de saçma sözlere karşılık olarak kullanılmıştır. Ayrıca yerme ve kınama manasına zemmetmek, sövme anlamında da şetm ve kadh tabirlerine yer verilmiştir (Levend 1970: 39-40). Bu kelimeler arasında az çok anlam farklılıkları bulunmakla birlikte, hepsinin temelinde yergi bulunmaktadır. (Mengi 1996, 2000) Mizah ile hiciv sanki birbirinin tamamlayıcısı gibidir. Batı dillerinde satire ve humour kelimeleriyle karşılanan hivic ve mizah tabirleri bazen birbirinin yerine kullanıldığı gibi (Güven 2006: 576-77; Kılıç 2008: 151-152; Kılıç 2012: 1741-1750) bazen de bu tür bir metin bu terimlerden birkaçına uygun gelebilmektedir. (Geniş bilgi için bk.: Özgül 2003: 251-278)

Âgah Sırrı Levend'e göre başarılı ve ustaca örnekleri bir yana, divan edebiyatında mizahın önemli bir bölümü gülmece ve alaydan ziyade rahatsız edici boyuttaki kaba bir taşlama ve sataşma niteliğindedir. (Levend 1970: 40)

Bu tür eserlerde genellikle nükte, kinaye, telmih ve mübalağalı ifadelere, teşbih, istiare, mecaz, cinas, tevriye gibi söz sanatlarına başvurulur. Bu sebeple de başarılı bir hiciv ve mizah metninde, uzun uzun anlatmakla bitirilemeyecek bir konu özlü bir biçimde birkaç mısraya sığabilir. (Levend 1970)

Mizah ve hiciv arasında nitelik farkı görülür. Mizahta kişi veya olay üzerinde durularak şaka ve alaya yer verilir; okuyucunun gülmesi amaçlanır. Dokunursa da incitmeyen bir yönü vardır. Ancak yergi veya hicivde daha çok kişiler hedef alınır. İfadeler sert ve keskin olup muhatabı kırıcıdır.

[*] Doç. Dr. / Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi / hceltik@gazi.edu.tr

Bu metinler karşısında okuyucunun durumu değişiklik gösterir. Birini utandıran bir metin, bir başkasının beğenisini kazanabilir. Yazarın kullandığı ifade biçimi, kelime seçimi vs. bunda etkilidir. Bu değerlendirmede genel kültür ile edebiyat ve sanat çevrelerinin yargısı önemlidir. Bu metinlere bireyin ve toplumun tepkisi farkı olabilir. Kişiyi rahatsız eden bir eser toplumca beğenilebileceği gibi tam tersi de olabilir. Bazen kişi yerine göre farklı tutum takınabilir. Yalnız kaldığında beğenerek okuduğu bir metni, başkalarının yanında, onlarla ters düşmemek için kötüleyebilir. Toplumsal ve eğitimsel kaygılar bunda etkili olabilir. (Levend 1970: 38 Kortantamer 2004ab)

Her ne kadar edebiyatın asıl konusu aşk ise de hiciv ve mizah da şairlere ilham kaynağı olur. Şair ve yazarlar zaman zaman anlatmak istediklerini mizahi olarak gülmece ve yergi içerisinde anlatmayı tercih edebilirler. Bu anlatım tarzına yer veren şairlerden birisi de burada, mizahi yönünü ele alacağımız Yahyâ Bey'dir.

Yahyâ Bey Divanında Mizah

16. yüzyılın önemli asker şairlerinden Yahyâ Bey, askeri disiplinle yetişmiş, sert mizahlı bir kimse olarak tanınmıştır. Taassup derecesinde dinine bağlı, içkinin aleyhinde bir şairdir. Özellikle aynı yüzyıl şairi Hayâlî Bey'i kıskanan şair, bir kasidesinde şairliğinden ziyade asker kimliğiyle övünüp Hayâlî'yi eleştirir. Bu eleştiriler bazen mizah bazen hiciv tarzını alır. Onun şiirleri incelendiğinde, bu mizah ve hicivlerinin daha çok Hayâlî Bey etrafında yoğunlaştığı anlaşılmaktadır.

Hayâlî Bey, kıskançlık sebebiyle en çok hicvedilen şairlerden birisidir. Devrin şairlerinden Yahyâ Bey başta olmak üzere Yetim, Kandî, Keşfî, Zâtî gibi şairlerin Hayâlî Bey için yazılmış hicivleri vardır. (Kurnaz 1984: 47-49; Kurnaz 1985: 373-393; Güven 2006: 578)

Güven, hiciv ve mizaha genellikle dört şekilde başvurulduğunu ifade eder: 1. Düşmanlık, kin ve nefret; 2. Umduğunu bulamama, hayal kırıklığı; 3. Kendini beğenme, kıskançlık; 4. Şakalaşma, gülüp eğlenme (Güven 2006: 578-79). Yahyâ Bey'in mizahi şiirleri bu son iki gruba uygun görünmektedir.

Çağdaşı şairlerden Âşık Çelebi, *Meşâirü'ş-şuarâ*'da Yahyâ Bey'in biyografisini kaydederken onun mizahi şiirlerine de değinir. Bu mizahi şiirlerin kimlere hangi sebeplerle yazıldığı hakkında bilgiler aktarır. Onun özellikle Hayâlî Bey ve Zâtî için söylediklerinin zamanında meşhur olduğunu şu sözlerle ifade eder: *"Şuarâ-yı asr ile mutâyebeler belki mülâkabeler ve muhâdeseler belki mübâhaseler edip Hayâlî ile muârazalar ve muâdâtlar ve Zâtî ile münâzaralar belki mühâcâtlar şâyi'ü meşhûr oldu."* (Kılıç 1994: 337)

Bir kasidesinin fahriyesinde şairliği yerine askerliğini ön plana çıkaran Yahyâ Bey, Hayâlî Bey'i eleştirir. Onun imkânlarıyla kendisinin imkânlarını ve yararlılıklarını karşılaştıran şair, onu kıskanır. Kendisi her savaşa katılıp yararlılıklar göstermiştir. Savaş günü evde oturan Hayâlî, protokolde ondan üstün tutulmakta ve Yahyâ Bey'e yapılan ikramlardan daha fazlasına kavuşmaktadır. Hayâlî'ye yapılan yardımlar kendisine yapılsa daha güzel eserler verecektir:

Arnavud aslıdır ol taşlı yerin şehbâzı
Asdı eflâke meh-i nev gibi tîğ-ı hüneri

Hızr-veş hâzır olup cümle gazâlarda şehâ
Nice bin dürlü kazâ savdı bu sînem siperi

Bana olaydı Hayâlî'ye olan hürmetler
Hak bilür sihr-i halâl eyler idüm şi'r-i teri

Ne belâdur bu ki sayem gibi altumda iken
Gün gibi bir ışığun üsti yanum ola yeri

Ben şecâat kılıcıyam ol ışıklar pulucı
Ben savaş güni çeriyem o hemân çerde çerî

Dür gibi gayret-i akran ile bağrum delinür
İremez gûş-ı şehenşâha kelâmum güheri (Kaside 7/32-41)

Âşık Çelebi, kasidedeki bu beyitlerin yazım sebebini tezkiresinde şu cümleyle açıklayarak ikisi arasındaki çekişmeye değinir: *"Elkas diyar-ı Acem'den geldükde vâki olan sefer-i azîmi kaside itmişdür ve esnâ-yı nazmda Hayâlî ile muarâza belki mübâgazasın izhar semtine gitmişdür."* (Kılıç 1994: 338)

Yahyâ Bey, konu bütünlüğü içerisinde yazdığı bir gazelinde, Hayâlî Bey'in dış görünüşünü mizahi olarak tasvir eder. Rumeli takkesi olarak isimlendirdiği başlığını kuş yuvasına benzetir. Bu şapkayla halkı kendisine güldürdüğünü ve bunu başından atması gerektiğini söyler. Hayâlî'yi de baba kuşuna benzetir:

Çok sevdüğüm Hayâlî eğlencesin cihâna
***Takyen** başunda benzer çemrenmiş âşiyâna*

Kuşlarda ey Hayâlî sen bir baba kuşusun
*Ardundağı **perûdun** benzer ağaçkakana*

Koyun celeplerine döndürme kendözüni
***Rûmili takyesiyle** ey ebleh-i- zamâne*

***Takyen** hayâlleriyle gün toğsa sayesinden*
Turmaz urur yürürsin atuna tâziyâne

Yahyâ sözini esle halkun gülünci olma
*Maymun gibi başundan at **takyeni** yabana* (Gazel 428)

İlk beytin ikinci mısraı *Meşairü'ş-şuarâ*'da "Benzer başunda takyen çermenmiş İstepâna" (Kılıç 1994: 878) şeklindedir. Divan metninde dipnotta de eski harflerle *istepan* yazılıp anlam verilemediği için *âşıyan* okunduğu belirtilmiştir (Çavuşoğlu 1977: 543). *İstepan* özel bir isim olabileceği gibi sarı çiçekleri olan hardal manasına gelir. Bu durumda sarı ile kırmızı arasında bir renkte takke giydiği ve yaprakları yolunmuş bir hardala benzetildiği düşünülebilir. Aşağıdaki resimde yer alan yelken takkenin rengi buna uygundur.

Üçüncü beyitteki Rumeli takkesi, Nihat Öztoprak'ın ifadesine göre "bilhassa Rumelili şairlerce kullanılan *Rumeli takkesi* beyitlerde koyun yününe, doğana vs. teşbih edilmiş olup beyaz renkli olduğu anlaşılmaktadır. *Yelken takke* diye ifade edilen bir çeşit takkenin de lâleye benzetilmesi sebebiyle kırmızı olduğu düşünülebilir." (Öztoprak 2010: 146)

Yahyâ Bey'in yine Hayâlî'yi mizahi üslupla tasvir ettiği şu beytinde de yelken takke denilen bir başlıktan söz edilmektedir. Sarı benizli, ela gözlü Hayâlî'nin başındaki kırmızı yelken takkesi, uygunsuz bir yerde yetişmiş laleye benzetiliyor. Yelken takkenin laleye teşbihi, yukarıda açıklandığı gibi kırmızılığı dolasıyladır. Âşık Çelebi, bu beyit için Hayâlî Bey yelken takye giydüğine demiştir, şeklinde bir not düşer (Kılıç 1994: 341).

Şol Hayâlî Beğ ki benzi sarı gözi aladur
Başda yelken takyesi boklukda bitmiş lâledür (Mukattaa 13)

Âşık Çelebi, "seferden geldiğinde Yahyâ Bey yine tek durmayıp bed-hâhlarına hoş gelsin diye baştan takyesine dahledip" bu beyti dedi diyerek beytin mizahi amaçlı bir gülmece olarak yazıldığını söyler.

Yahyâ Bey, anlamca yukarıdaki şiirlerle örtüşen şu gazelinde de Hayâlî'yi mizah ve hiciv konusu yapar. Yahyâ Bey, onun dünyaya bir oyun, latife, şaka için gönderildiğini söyler. Işık dervişleri, Kalenderilerle bağlantısına telmih yapar. Işık, ateş ve ocak arasında ilgiler kurarak onun yanlış yazılmış bir müsvedde olduğunu, ocakta yanması gerektiğini iddia eder. Sakalını tıraş etmesini eleştirir. Son beyitte de onun Rumeli takkesi giymesi nedeniyle takkeyi doğana, Hayâlî'yi de avlanacak kargaya teşbih eder:

Dünyâya bu Hayâlî gibi lâğa saldılar
Ya'nî ki kalka maskara olmağa saldılar

Şer' ile yüzi kara küfür-gûy ***ışıkları***
Yanlış müsevvede diyü ocağa saldılar

Kayd idinür kalender olan tavk-ı la'neti
Bâğ-ı cihânda kendülerin bağa saldılar

Her bir ışık yüzinde sakalın tıraş ider
Berg-i nihâl-i dînini toprağa saldılar

Yahyâ ***ser-i Hayâlî'de Rûm ili takyesi***
Güyâ ki bir toğandur anı zağa saldılar (Gazel 118)

Yahyâ Bey, bir kıtasında kendi şiirlerinin cahiller tarafından anlaşılamayacak kadar ince manalar barındırdığını iddia ettikten sonra, Hayâlî'nin bütün şiirlerini okuduğunu, Hayâlî'nin onlarla meşhur olduğunu belirtir. Falcı Arab'ın da meşhur olduğunu söyleyen Yahyâ Bey, kişinin meşhur olması onun iyi olmasını gerektirmez diyerek Hayâlî'yi eleştirir:

Şi'r-i Yahyâ'yı ne bilsün cehele
İncedür ince durur hikmeti var

Kutb-ı aktâb sözini zîrâ
Anladı şol ki salâhiyyeti var

Okıdum şi'r-i Hayâlî'yi tamâm
Hayli dünyâda bu gün şevketi var

Şöhreti eylüğini virür mi
Gerçi Falcı Arab'un şöhreti var (Mukattaa 2)

Yahyâ Bey bir şiirinde Hayâlî ile Kandî'yi mukayese eder. Mizahi bir üslupla Hayâlî'yi Kandî'den üstün gören şair, hiç yoktansa torlak iyidir diyerek Hayâlî Bey'in ışık dervişlerinden olmasına telmihte bulunur:

Didi halkun biri nazm-ı Hayâlî
Ola mı nazm-ı Kandîye beraber

Didüm Kandî sözinde yok halavet
Bilür anı cihân halkı mukarrer

N'ola andan yeğ olursa Hayâlî
Ki top yokdansa torlak yeğ dimişler (Mukattaa 3)

Yukarıdaki şiirde Hayâlî'nin ışık dervişlerinden olduğunu ima eden Yahyâ Bey, şu kıtasında onun ışık dervişi olduğunu söyler:

Bilürler sahîh öldi İbrâhîm'i
Leşi derdmendün aceb oldı güm
Hayâlî'ye Yahyâ didi gam yime
Işık ölüsin kimse görmez beğüm (Mukattaa 4)

Yahyâ Bey, şu şiirinde de Hayâlî Bey'in ışık dervişleriyle bağlantısını dile getirir. Onu vurdumduymazlıkla suçlar. Hayâlî'nin uygunsuz bir kadınla ilgisi olduğuna dair bir töhmete gönderme yaparak ona boynuz takmak maksadıyla şu mizahi hicvi kaleme alır. Âşık Çelebi bu hicviyenin sebebini "sâza yasak olup ol hâlde Hayâlî Bey'e bir avret ile töhmet olundukda dimişdür" (Kılıç 1994: 341) şeklinde açıklar. Sonra aynı açıklamayı şu şekilde biraz daha genişletir: «Ba'dehû dâire-i şer'den hurûr u şitem ü kazf kullesine urûc idüp ol zamânda sâza yasak olup ol hâlde Hayâlî Bey'e bir avretle töhmet olındukda dimişdür." (s. 878)

Hayâlî sen acâyib karnapâsın
Revâ mı ortadan avret alasın

Sana âlemde evlenmek olur mı
Husûsâ kim ışıklardan olasın

Yasağ oldı şehirde çeng ü nâya
Meğer şimden girü boynuz çalasın (Mukattaa 14)

Yahyâ Bey şu kıtasında da Hayâlî'yi hicvetmeye devam eder:

Bu tekye-i cihânun bir ihtiyârıyam ben
Kor mıyam ol ışığun postın çıkarmayınca
Sovuk sovuk sözini işidicek o hîzün
Olmaya gibi Yahyâ el ana karmayınca (Mukattaa 15)

Yahyâ Bey'in mizahi olarak tasvir ettiği kişi sadece Hayâlî Bey değildir. O, çeşitli nedenlerle başka kişileri de mizahi şiirlerine konu yapar. Bunlardan birisi Mansûr adında bir imamdır. Yahyâ Bey, onun ismini mizah konusu yapar. Nasara kökünden gelen *mansûr* kelimesi ism-i mefuldür. İmam ise faildir. Dolayısıyla meful fail/imam olamaz, der. Aynı zamanda Yahyâ Bey, fail, meful ve imamet konusundaki tarihi bir tartışmaya da telmih yapar (Yardımcı 1988):

Sen imâm olma halka ey Mansûr
Kerem eyle sözünü eyle kabul
Senden efdal kimesneler yok mı
Ey boğazından asılası fodul
İsm-i mef'ûldür senün adun
Lâ-yecûzü imâmetü'l-mef'ûl (Mukataa 16)

Yahyâ Bey, koyun, çoban, köpek gibi kelimeleri bir araya getirerek uzun saçlı birisini mizahi olarak eleştirir:

Köse Kıssa-hân oğlı Koyun Mürîd
Çoban Erdebîlî ferîd-i cihân
Ser-i nâ-tırâşîdesini görün
Koyun köpeği Arifî'dür hemân (Mukataa 17)

Yahyâ Bey, şiirinde iki kişiden fazlasının bildiği şeyin sır olmayacağını söylerken Sırrî ismini mizah konusu yapar:

Da'vâcun Bursa'ya gitdi Sırriyâ
Eyleme yârân ile hergiz nizâ'
Koculurmışsın Riyâzî hâcene
Külli sırrın câveze'l-işneyni şâ' (Mukattaa 18)

Tiryâkle kendinden geçen Ârifî için aşağıdaki mizahi kıtayı yazarak geçmek kelimesiyle cinas yapar:

Ârifî bir gün geçüp tiryâkden
Mevt bûyından alurken râyiha
Derdmende acıyup Yahyâ didi
Geçmiş îmân ehli içün fâtiha (Mukattaa 1)

Yahyâ Bey şu kıtasında satranç oynayanları, taşları kemikten yapılması sebebiyle, bir iki kemik için birbiriyle çekişen bozahane köpeğine benzetir:

Kaçan ağyar oynaya satranç
Ceng olur ara yirde haylî zaman
Bir iki üstûbân içün talaşur
Boza-hâne kilâbı gibi hemân (Mukataa 19)

Yahyâ Bey'in şu uzunca kıtasında mizah konusu yapılan kişi Rahmî'dir. Şair onun yüz rengi üzerinde durur. Sakalsız yanağının rengiyle gül ve diken arasında ilgiler kurar. Âşık Çelebi konuyla ilgili şu anekdotu paylaşır:

Rahmî Çelebi'nün hüsni zamânında reng ü rûyı olduğından al reng ü al olmak töhmetin idüp ârızındaki humret âtî olmayup ârızî olmak ihtimâlin virürdi. Yahyâ Beğ ana binâen bu rengi virmişdür. (Kılıç 1994: 343)

Rahmi didükleri dil-ârâmun
Reng-i rûyına ışk ola her bâr

Güle bakmağ içün kamu uşşâk
Gül gül olmış safâdan ol ruhsâr

Yüzine bakıcak gözüm kamaşur
Aklığı oldı gün gibi hemvâr

Ârızı rengine kim itse nazar
Ârızîdür sanur bu nakş-ı nigâr

Mısr-ı hüsn içre tan mı olsa azîz
Çihresinde çü hüsn-i Yûsuf var

Ol sanem bilmezüz ne sihr eyler
Sûrete gelmez oldı hatt-ı gubâr

Ne aceb yol durur ki varılmaz
Esb-i fikretle eylesen reftâr

Hanesinde erâzil ile içüp
Ne revâdur ki ola mest-i bîmâr

Uyur ardınca uyanuk çokdur
İşret ehline uymasun zinhar

Bildürürler kişiye mikdârın
Ehl-i irfâna itmesün inkâr

Gam yime il sözinden ey Yahyâ
Olmadı çünki bir gül-i bî-hâr

Subh-veş mihr-i yâra sâdıksın
Eksük olmaz âdâvet-i şeb-i târ (Mukataa 7)

Yahyâ Bey bir katısında sakalını boyayan Siyâhî'yi mizah konusu yapar. Onun tek işinin sakal boyamak olduğunu iddia eder. Şiirinin rengi, okunacak bir tarafı olmadığını çünkü onun şiiri yenen bir şey sandığını söyler. Son iki beyitte ise bir atasözü dolayısıyla *yelela* şeklinde ritim tutturmaya çalışır:

Gelmeye âleme Siyâhî gibi
Câhil ü ahmak u sefîh ü deli

Boyamakdan sakalını her gün
Başını kaşımağa değmez eli

Ne belâ-yı siyah olur yâ Rab
Sakalı oldı kendünün ameli

Rengi yok şi'rinün aceb işdür
Vay bu miskin yinür sanur gazeli

Osuruğ ile boya boyanmaz
Böyledür böyle atalar meseli

Sorar ise bu bahri ey Yahyâ
Yelelâlâ yelâ yelâ yeleli (Mukattaa 8)

Yahyâ Bey, divanındaki 9 numaralı terkib-bendi, Sadrıâzam İbrahim Paşa'nın vefatı üzerine yazılmış hicviye içerikli bir mersiyedir. Bu mersiyenin bazı beyitleri mizahi bir üsluba sahiptir. Yahyâ Bey söz konusu şiirinde İbrahim Paşa'nın rüşvet aldığını, onun Karun gibi zengin olduğunu, ilim adamlarını sevmediğini söyler. Bu gibi kötü huylara sahip paşanın ölüm haberini duyunca inanamadığını mizahi şekilde dile getirir:

Rüşvet altunını cem' itmek idi işi hemân
Derdmend eyler idi encüm-i nahs ile kıran
Kanı ol mâla tapan mezheb-i Kârun'a uyan
Enbiyâ sevmedüğini seven âşûb-ı zamân
Haber-i mevti melûl itdi beni haylî zamân
Korkar idüm ki bu şâdî haberi ola yalan
Yıkılup gitdi ol evkâf-ı selâtîni yıkan
Mâl-i eytâmı alup mescidi meyhane yapan (Terkib-bent 9/III/3-6)

Yahyâ Bey şiirin devamında paşanın ak sakalını yelkene benzetir. Belinin günah yükü altında büküldüğünü söyler. Paşayı av köpeğine benzeten şair, onun artık av bulamayacak kadar yaşlandığı için avcı felek tarafından öldürülüp toprağa gömüldüğünü söyler:

Yelkene benzer idi aynı ile ak sakalı
Alavand eyledi mazlûmlarun âhı yeli
Beli bükülmiş idi bâr-ı günah ile belî
Yumruğı altına almışdı vücûdın eceli
Gördi sahrâ-yı cihânda bulamaz oldı şikâr
Gömdi uğursuzı sayyâd-ı felek âhir-i kâr (Terkib-bent 9/IV/4-6)

Sonuç

Ciddi, ağırbaşlı bir kimse olarak tanınan Yahyâ Bey, zaman zaman mizahi şiirler de kaleme almıştır. Hatta bu şiirlerinde bazen mizahtan ziyade hicve yaklaştığı olmuştur. Devrin ünlü biyografi yazarı Âşık Çelebi, tezkiresinde Yahyâ Bey'in bazı hiciv veya mizahi şiirlerinin yazım sebeplerini açıklamıştır.

Yahyâ Bey'in divanındaki mizahi şiirler araştırıldığında karşımıza 17 manzume çıkmaktadır. Bunları incelendiğinde, bu şiirlerin başta Hayâlî Bey olmak üzere çeşitli kişiler hakkında yazıldığı görülmektedir.

Divandaki mizahi şiirlerin yarıdan fazlasının ilham kaynağı Hayâlî Bey olmuştur. Yahyâ Bey, onun hakkında dokuz şiir kaleme almıştır.

Bir kasidesinde onu kıskandığını ifade eden şair, daha çok Hayâlî Bey'in ışık dervişleriyle münasebeti üzerinde durmuştur. Bu konuya beş şiirinde değinmiştir. Üç şiirinde ise Hayâlî Bey'in kullandığı Rumeli takkesi ve yelken takkesiyle alay etmiştir. İki şiirde ise onun şiiriyle şöhretinin doğru orantılı olmadığını iddia ederek kıskançlığını ortaya koyar.

Yahyâ Bey diğer mizahi şiirlerinde ise kişilerin isimleriyle ilgili söz oyunları yapar. İmamın fail, *mansûr*un ise meful olduğunu belirterek Mansur adındaki birinin imam olmasına takılır. Sırrî'ye takılan şair, iki kişiden fazlasının bildiği şeyin sır olmayacağını söyler. Koyun Mürid adındaki birini çoban köpeğine benzetir. Satranç oynayanları kemik mücadelesine girişen bozahane köpeğine benzetir. Rahmî Çelebi'nin kırmızı renkli yanağını mizah konusu yaparak güle teşbih eder. Sadrıâzam İbrahim Paşa için yazdığı mersiye de mizahtan ziyade hicve yakındır.

Sonuç olarak anlatımı kuvvetlendirmek, dinleyenleri güldürmek gibi sebeplerle Yahyâ Bey de zaman zaman divanında mizaha başvurmuştur. Bu mizahi şiirleri başta Hayâlî Bey olmak üzere çeşitli isimler hakkında yazmıştır. Onların isimleri, kıyafetleri veya davranışlarını mizahi şekilde anlatmıştır.

Kaynaklar

GÜVEN, Feridun Hikmet (2006), "Klasik Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah", *Türk Edebiyatı Tarihi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

KILIÇ, Filiz (1994), *Meşâirü'ş-şuarâ İnceleme Tenkitli Metin*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara.

KILIÇ, Zülküf (2008), "Klasik Türk Edebiyatında Eleştiri Terminolojisi", *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergis*i, C 1, S 1, s. 151-160.

KILIÇ, Zülküf (2012), "Türk Edebiyatında Birbirine Yakın Üç Kelime: Hiciv, Medih ve Hezel" *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* Volume 7/3, Summer.

KORTANTAMER, Tunca (2004a), "Osmanlı Dönemi Türk Mizah Anlayışı", *Eski Türk Edebiyatı - Makaleler,* haz.: Şerife YAĞCI, Fatih ÜLKEN, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

KORTANTAMER, Tunca (2004b), "Kuruluştan Tanzimat'a Kadar Osmanlı Dönemi Türk Mizahının Kısa Bir Tarihi", *Eski Türk Edebiyatı-Makaleler,* haz.: Şerife YAĞCI, Fatih ÜLKEN, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

KURNAZ, Cemal (1984), "XVI. Asır Şairlerinden Hayâli Bey'in Tesiri ve Şöhreti", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, II, 2.

KURNAZ, Cemal (1985), "Âşık Çelebi'ye Göre Hayâli Bey", *Türk Kültürü Araştırmaları (Prof.Dr. İbrahim Kafesoğlu'nun Hatırasına Armağan)*, XXIII, 1-2.

LEVEND, Âgah Sırrı (1970), "Dîvan Edebiyatında Gülmece ve Yergi", *TDAY Belleten*, TDK Yayınları, Basım Tarihi 1971.

MENGİ, Mine (2000), *Divan Şiiri Yazıları*, Akçağ Yayınları.

ÖZGÜL, M. Kayahan (2003), "Mizahın İzahı", *Kandille İskandil*, Hece Yayınları, Ankara.

ÖZTOPRAK, Nihat (2010), "Divan Şiirinde Giyim Kuşam Üzerine Bir Deneme", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 4, İstanbul.

YAHYÂ BEY (1977), *Divan Tenkidli Metin*, haz.: Mehmed ÇAVUŞOĞLU, İstanbul.

YARDIMCI, Kâzım (1988), İslam'da Mezhepler ve Yükselişi, İzmir.

http://ercaninal.blogspot.com.tr/2013/02/kavuk.html (29/02/2016)

OSMANLI DÖNEMİNDE MİZAH BASINI VE KARADENİZ BÖLGESİNDE YAYIMLANAN MİZAH GAZETELERİNE DAİR ÖRNEKLER

Hamza ALTIN[*]

A. Osmanlıda Mizah Basınına Genel Bir Bakış

1. Tanzimat Devri Mizah Basını

Mizah basının II. Abdülhamid döneminden önce baskılara maruz kalmadığı düşüncesi, yaygın kanaatin aksine yanlıştır. Adı geçen dönemde de mizah basını çeşitli sansür ve baskılarla karşı karşıya kalmıştır. Sultan Abdülaziz döneminin son yılında gazetelere konu ile ilgili bir tebliğ gönderildi. Tebliğde mizah gazetelerinde yer alan bazı yazı ve resimlerin insanların namus ve haysiyetine dokunduğu, bahsi geçen konuda hassas olunması gerektiği, bu nedenle yayınların Matbuat İdaresince denetimi gerektiğinden bahsedilmekteydi. Diğer bir ifadeyle sansür gündeme gelmekteydi.

Abdülaziz tahtan indirilip yerine V. Murat, özgürlük vaatleriyle tahta geçince de durum değişmedi. Sansür kaldırılmasına rağmen gazetelere müdahale devam etti. Bu dönemde yayımlanan bildiride bazı mizah gazetelerinin kapatılması istenmekte, siyasi gazetelerin ise sadece haberleri vermesi gerektiği, insanların namus ve haysiyetine halel getirecek yayınlardan kaçınmalarının zorunlu olduğu vurgulanmaktaydı (Til 2004: 274).

Söz konusu dönemde yayımlanan mizah gazeteleri şunlardı:

Letâif-i Asâr (1868):

Sahibi ve yazarlığını Mehmet Tevfik (Çaylak Tevfik) yapmıştır. (Özdiş 2010: 93). İlk mizah gazetesi olarak bilinen bu yayın, esasen *Terakki* gazetesinin ilavesidir. (Yazıcı 2011: 1301). Sonradan müstakil hâle gelmiştir. Ölçülerini büyüterek resimli çıkmaya başlamıştır. Siyasi tenkitlerde bulunmuş, eleştirilerini şaka yollu yapmaya çalışmıştır (Baykal 1990: 72).

[*] Doç. Dr. / Kilis 7 Aralık Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü / hamzaaltin23@gmail.com

Diyojen (1870):

"Gölge etme başka ihsan istemem" alt başlığı ile yayımlanmaya başlayan gazete[1], yukarıda bahsettiğimiz gibi, *Letâif-i Asâr* isimli gazetenin bir ilave gazete olmasından dolayı, bazı basın tarihçileri tarafından ilk mizah gazetesi olarak anılmaktadır.

Teodor Kasap tarafından çıkartılan gazete, önce Fransızca, Rumca ve Ermenice yayımlandı. 1870 tarihinden itibaren ise Türkçe yayımlanmaya başladı. Gazetenin Namık Kemal, Ebuzziya Tevfik, Ali Bey'in de[2] içinde bulunduğu zengin bir yazar kadrosu bulunmaktaydı (Çapanoğlu 1970: 10). "Bir Mahalle Kavgası"[3], "Matbuat ve Hükümet"[4], "Takvim"[5] ,"Varaka"[6] bazı yazı başlıklarının isimleriydi.

(Karikatür -1.)

[1] *Diyojen*, No: 1, 12 Teşrinisani 1286, s. 1.

[2] Moliere'in ünlü "Les Fourberies de Scapin" komedisinden adapte ettiği "Ayyar Hamza" isimli eseriyle tanınır. Fakat çalışmamız açısından, daha önemli eseri bir bölümünü *Diyojen*'de yayımladığı *Lehçetü'l Hakâyık* isimli kitabıdır. Bu eserde, bilinen kelimelere zekice mizahi karşılıklar verilmekteydi. Bu tarz, sonraki mizah yazarları tarafından kullanılmıştır. II. Meşrutiyet devrinde yayımlanan gazete ve mecmualarda benzer yazılara sıklıkla rastlanılmaktaydı: Âli Bey, *Lehçetü'l Hakâyık*, haz.: Şemsettin KUTLU, İstanbul, Tarihsiz.

[3] *Diyojen*, No: 2, 26 Teşrinisani 1286; Gazetenin ilk sayılarında sahife numarası mevcut değildi.

[4] *Diyojen*, No: 6, 28 Kânunusani 1286.

[5] *Diyojen*, No: 28, 19 Haziran 1287.

[6] *Diyojen*, No: 39, 27 Temmuz 1287.

Çıngıraklı Tatar (1872):

Teodor Kasap'ın, "Hayal" gazetesinin yerine çıkarttığı gazetedir (Baykal 1990: 79). İlk sayısında "Çıngır çıngır ben geldim/Çıngıraklım hoş geldin" diyerek yayına başlayan gazete şunları yazmaktaydı:

"Ben bu imtiyazı alıncaya kadar (Çıngırak takmak kastediliyor) ne zahmetler, ne eziyetler, ne üzüntüler çektim bilir misiniz? Vermek istemiyorlar efendim… Ne hâl ise aldım"[7]

Latife (1874):

Gazetenin ilk sayısı olarak bazı kaynaklar 1873 tarihini vermişlerse de birinci sayısında 24 Ağustos 1874 tarihi mevcuttur. Kendini "eğlence gazetesidir" diye tanımlamakta ve perşembe ve pazartesi olmak üzere, haftada iki defa yayımlanmaktaydı.[8] Bu gazetenin sahibi Zaharya Efendi'dir. Yayın hayatında sıklıkla kapanma vakaları ile karşılaşan gazete 1875 tarihinden itibaren küçük boyda yayımlanmaya başlamıştır. Latife gazetesi aralıklarla yayımlanmıştır. Osmanlı-Rus Harbi'nde de yayınını sürdüren gazete doğal olarak bahsedilen zaman diliminde Çarlık Rusya'sını hicvetmiştir (Çapanoğlu 1970: 18).

Şafak (1874) :

Mihalâki tarafından çıkartılmaktaydı. "İşbu gazete fünun ve edebiyat ve letaiften bahseder" notuyla yayımlanmaktaydı.[9]

Kahkaha (1874*)*:

Basiretçi Ali Bey tarafından çıkartılmaktaydı. İlk sayısında tabiri caiz ise gülmenin felsefesi yapılmakta, sonuç olarak hayvanların ağladıkları, inledikleri lakin gülemediklerinden hareketle söz konusu fiilin sadece insana has olduğu, insanın da bu ayrıcalığının farkına varması gerektiğinin altı çizilmekteydi.[10]

Aslında basın tarihimizde, çeşitli tarihlerde yayımlanan, birden fazla *Kahkaha* isminde mizah gazetesi vardır. Bunlardan biri Kırım-Bahçesaray'da Gaspıralı İsmail tarafından 1906 yılında yayımlandı. Diğer *Kahkaha*, Mehmet Sırrı tarafından edebî ve mizahi olarak 1920 yılında İzmir'de yayımlandı.

---

7 *Çıngıraklı Tatar*, No: 1, 24 Mart 1289, s. 1.

8 *Latife*, No: 1, 12 Ağustos 1290, s. 1.

9 *Şafak*, No: 1, 4 Nisan 1290, s. 1.

10 *Kahkaha*, No: 1, 1 Nisan 1291, s. 1.

Trabzon'da 1924 yılında yayımlanan Kahkaha'nın uzun bir yayın hayatı oldu.[11]

Şarivari Medeniyet (1874) :

Gazete önce İstanbul'da yayımlanmaktaydı. Uzun ömürlü olmadığı anlaşılan gazetenin imtiyaz sahibi Arif Efendi isminde biriydi.[12] II. Abdülhamid devrinde aynı isimli bir gazetenin Paris'te yayımlandığı anlaşılıyor. Paris'te yayımlanan gazetenin yayın çizgisinden dolayı bazı sayıları ülkeye girmekte sorun yaşamaktaydı.[13]

Tiyatro (1874):

İlk yayın tarihi 20 Mart 1290'dır. Baş sayfasında "Haftada iki def'a neşrolunur, eğlence gazetesidir" denilmektedir.[14] Sahibi ve başyazarı Agop Boranyan, bazı yazılarında gerçek ismini kullanmıştır.[15]

Kamer (1875):

Latife gazetesi kapatılınca yerine çıkartılan gazetedir. Antuvan Efendi tarafından çıkartılmaktaydı. [16] Lakin uzun ömürlü olamamıştır.

Meddah (1875):

Nüshası 1 Kuruştan satışa başlayan gazete, ilk sayısında söze başlarken halkın gazete okumaktaki rağbetine binaen yola çıkıldığı duyurulmakta ve hükümet-i seniyeden eğlence gazetesi için "Tab' ve neşrine istihsal-i ruhsat eyledik" denilmekteydi.[17] Gazete haftada iki defa çıkmaktaydı.

Geveze (1875) :

Bu yayın organı da Mehmet Tevfik'in eseridir. Sahibi ve başyazarı odur. (Özdiş 2010: 93). İlk sayısında pazartesi ve perşembe günleri olmak üzere haftada iki defa çıkacağını belirtmekteydi.[18] Fakat uzun ömürlü olamamıştır.

---

11 *Eski Harfli Türkçe Süreli Yayınlar Toplu Kataloğu* (1987), Millî Kütüphane Başkanlığı Yayınları, Ankara, s. 134-135.

12 *Şarivari Medeniyet*, No: 3, 6 Teşrinisani 1290, s. 1.

13 *BOA, DH. MKT*., 365/ 43, (26 L 1312).

14 *Tiyatro*, No: 1, 20 Mart 1874, s. 1.

15 *Tiyatro*, No: 5, 15 Nisan 1874, s. 4.

16 *Kamer*, No: 2, 8 Eylül 1291, s. 1.

17 *Meddah*, No: 1, 15 Muharrem 1292, s. 1.

18 *Geveze*, No: 1, 24 Temmuz 1291, s. 1.

Çaylak (1877):

Diyojen ve *Hayal* ile birlikte en önemli mizah yayını kabul edilir. Aydınlar arasında çok rağbet görmüştür. Bu rağbetten dolayıdır ki gazeteyi çıkartan Mehmet Tevfik'e lakap olarak "Çaylak Tevfik" adı verilmiştir. M. Tevfik çiçek hastalığından dolayı "Çopur" lakabıyla da anılmaktadır.[19]

Çaylak gazetesinin musavveri olarak A. F., muharriri olarak ise M.T. kayıtlıydı. Gazete ilk sayısında yayımlanan takdim yazısında önce uzun örneklerle ismini açıklamaktaydı.[20]

2. II. Abdülhamid Devri Mizah Basını

II. Abdülhamid iktidara geldikten kısa bir süre sonra mizah gazete ve mecmualarının ülkede yayımlanması yasaklandı. Bu devirde mevcut olan mizah içerikli gazete ve mecmualar ya yasaktan önceki kısa döneme aittir veya yurt dışında yayımlanmıştır. Bu devir, basın tarihimiz açısından mizah yayını ile değil fakat söz konusu yayınların yasaklanması sürecinde yapılan meşhur "Mizah soytarılık mıdır?" tartışmaları ile izler bırakmıştır.

Daha önce bahsedildiği gibi, mizah gazetelerinin yasaktan sonra yurt içinde yayımlanma şartları ortadan kalktı. Yurtdışında yayımlanan gazetelerin çoğu II. Abdülhamid ve yönetimini eleştirirken aşırıya kaçtılar. Bu gazetelerin en meşhurları şunlardı: Dolap (1890) Folkestone; Hamidiye (1896) Londra; Tokmak (1901), Cenevre.

Ayrıca II. Meşrutiyetin ilanından sonra İstanbul'da yayımlanan Davul isimli mizah gazetesi de bu dönemde yurtdışında yayımlanan gazetelerdendi ve II. Abdülhamid yönetimi tarafından susturulmak istenmekteydi.[21] Söz konusu gazeteden her fırsatta "hezeyanname" diye bahsedilmekte, sahibi ise "erbab-ı fesad" tan sayılmaktaydı.[22]

Dışarıda yayımlanan bir diğer gazetede Ebu Nadara ismini almaktaydı. 1892 yılında Paris'te yayımlanmıştır. Dili Fransızca ve Arapçadır.[23]

---

19 Ahmed Rasim (1980), *Matbuat Hâtıralarından, Muharrir, Şair, Edip*, İstanbul, s. 55. Mizah tarihimizde önemli bir yeri olan Mehmet Tevfik, tahsil bakımdan zayıf, halktan bir kimseydi. Eski bir yeniçeri olan babası kahvecilik ve berberlik meslekleriyle uğraştı. Söz konusu mesleklerin onun yetişmesine etki ettiği düşünülebilir. Annesi azat edilmiş, okuma yazması olan bir cariyeydi. bk.: Ömer Faruk Akün (1993), "Çaylak Tevfik", *TDVİA*, C 8, İstanbul, s. 240.

20 *Çaylak*, No: 1, 20 Kânunusani 1292, s. 1.

21 *BOA, Y..PRK. EŞA*., 37 /59, (08 ZA 1318).

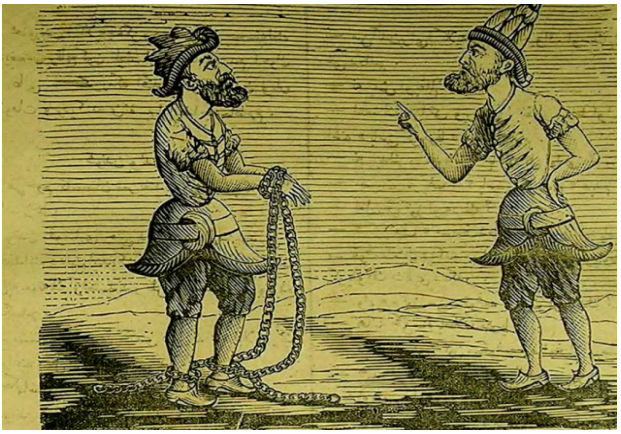
22 *BOA,Y..MTV*., 214 /184, (24 M 1319).

23 *Abu-Nadara*, No: 1, 25 Octobre 1892.

Hayal (1872):

Bu yayın organı, II. Abdülhamid tahta çıkmadan önce de yayımlanmaktaydı. Fakat Abdülhamid döneminde kapatılmıştır. Bu gazete de Teodor Kasap ürünüdür. Diyojenden sonra en etkili mizah gazetesi olarak bilinir. Haftada üç kez çıkan gazete mizah diliyle ciddi tenkitlerde bulunmaktaydı. (Baykal 1990: 79). Gazetenin eli-kolu bağlı bir Karagöz karikatürüne, devlet idaresinin tepkisi sert oldu. Teodor Kasap, yargılanarak üç yıl hapse mahkûm oldu (Tokmakçıoğlu 2011:198).

Aşağıda verilen, adı geçen karikatür, o döneme kadar yayımlananlar içerisinde en ses getiren karikatürüdür. Hatta mizah basını tarihimizin en çok tartışılanlarından biridir. [24]



(Karikatür -2.)

"—Nedir bu hâl Karagöz?

—Kanun dairesinde serbesti Hacivad."

Hayal (1895):

Esasen Osmanlı mizah basınında birçok *Hayal* isminde gazete yayımlanmıştı.[25] Konumuz olan *Hayal* gazetesinin ilk sayısı 27 Mayıs 1895'tir. Londra'da yayın hayatına başlayan bu gazete fazla uzun ömürlü olamadı. Altı sayı çıktıktan sonra kapandı (Tütengil 1960: 80).

Zaten adı geçen gazete II. Abdülhamid yönetiminin sıkı takibi altında idi.[26]

---

24 *Hayal*, No: 319, 8 Şubat 1292, s. 4.

25 *BOA, HSD.CB*., 2/ 9, (03 R 1294).

26 *BOA, BEO*., 641/ 48026, (23 Z 1312).

Tokmak (1901):

Gazetenin birinci sayısının ilk yazısı Ziya Paşa'nın meşhur

"Nush ile uslanmayanı etmeli tekdir

Tekdir ile uslanmayanın hakkı kötektir." beytiyle başlamakta ve eleştirel manada çok ağır bir dil kullanılmaktaydı:

Gazetede yer alan bir karikatürler de hakaret dili hâkimdi. Bunlardan birinde yerde bir insan cesedi vardı. Elleri kana bulaşmış bu erkek cesedi Sultan Abdülhamid'i temsil etmekteydi. Cesedin kafasını vücudundan ayıran gökyüzünden inmiş bir melek olarak resmedilmekteydi. Meleğin bir elinde kanlı bir pala, diğer elinde Sultan'ın başı vardı. Başsız ceset zincire bağlanmıştı ve bir grup insan tarafından sürüklenmekteydi. Karikatürün alt yazısında cesetten leş olarak bahsedilmekteydi.[27] Başka bir karikatürde Sultan posta beygirine saldıran yabani bir yaratık olarak gösterilmekteydi.[28]

II. Meşrutiyet devrinde *Tokmak* ismiyle, kalıcı olmayı başaramayan bir gazete daha yayımlandı. İsmi geçen gazetenin mesul müdürü Şahabbettin Hasip, başyazarı S. Sudi idi (Çapanoğlu 1970: 83).

Lak Lak (1907):

Önceleri Kahire'de çıkan gazete ayda iki kere yayımlanmaktaydı. Sorumlu müdürü M. Fazlı imzası taşımaktaydı. Gazete, birçok konuda II. Abdülhamid'i şiddetli bir şekilde eleştirmekteydi. Aşağıda Mithat Paşa'nın öldürülmesini konu alan karikatür görülmektedir.[29]

Beberuhi (1898):

II. Abdülhamid muhaliflerinin ülke dışında yayımladıkları mizah gazetelerinden biri de Beberuhi'dir. Gazete baş sayfasında "Ayda bir neşrolunur, Osmanlı mizah gazetesidir" ifadesiyle kendini tanıtmaktaydı.[30]

Gazetede yayımlanan karikatürlerinde dozajı çok yüksek Abdülhamid eleştirileri vardı:

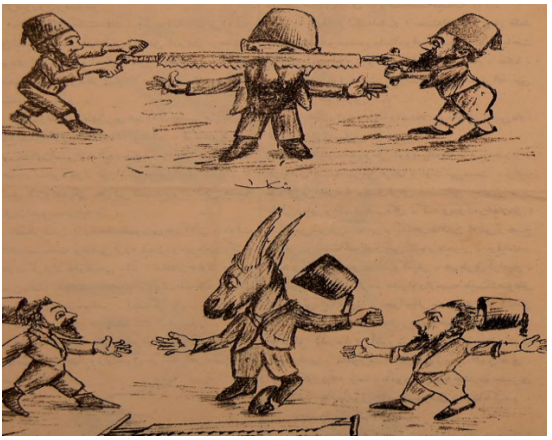
---

27 *Tokmak*, No: 1, 1 Mart 1901, s. 4.

28 *Tokmak*, No: 5, 15 Haziran 1901, s. 1.

29 *Lak Lak*, No: 4, 15 Mayıs 1907.

30 *Beberuhi*, No: 2, 1 Mart 1898, s. 1.



(Karikatür- 3.)

Karikatürü izah eden metinde de galiz hakaretlere devam edilmekteydi.[31]

II. Abdülhamid devrinde mizah gazeteleri yasaklanınca mizah gazetesi çıkartmak için daha önce girişimde bulunmuş olanlar, mizah gazetesi yerine siyasi bir gazete çıkarmak için başvuruda bulundular.[32] Hatta mizah gazeteleri yasaklandıktan sonra daha önce basılanların da halk elinde dolaşmaması için gerekli tedbirler alınmaktaydı.[33]

Söz konusu yasak ve tedbirler devletin merkezinde daha çabuk ve rahat uygulanırken taşrada bir takım gecikmelerle birlikte, sonuç olarak o bölgelerde de uygulanmaktaydı. Örneğin yasağa rağmen Rumca yayınını sürdüren İzmir'deki *Velos* gazetesi kapatıldı.[34] Fakat gazete sahibi Grigor Karidi gazeteyi aynı isimle, siyasi olarak çıkartmaya devam edince bu konu hakkında kolaylık sağlandı ve Velos'a siyasi olarak çıkma ruhsatı verildi.[35]

3. II. Meşrutiyet Devri Mizah Basını

Daha önce belirtildiği gibi mizah gazete ve mecmualarının yayını II. Abdülhamid devrinde yasaklandı. Uzun yılların getirdiği birikim Meşrutiyet'in ilanından sonra âdeta bir çılgınlık hâlini aldı. Kısa dönemde çok sayıda mizah içerikli yayın piyasayı istila etti. Fakat bunların önemli kısmı uzun süre kalıcı olamadılar. Meşrutiyet'in ilanından, I. Dünya Savaşı'na kadar İstanbul ve taşrada çıkan gazeteleri şöyle sıralamak mümkündür:

---

31 *Beberuhi*, No: 2, 1 Mart 1898, s.3-4.

32 *BOA, DH. MKT*., 1374/ 74, (28 M 1304).

33 *BOA, DH. MKT*., 1366/ 37, (19 Z 1303).

34 *BOA, DH. MKT*., 1574 /75, (11 R 1306).

35 *BOA, DH. MKT*., 1588 /102, (26 Ca 1306).

1. *Adl ve İhsan* - 1911
2. *Afacan* - 1911
3. *Agâh Basurcu* - 1908
4. *Alafranga* - 1910
5. *Âlem* - 1909
6. *Arz-ı Hâl* - 1910
7. *Baba Himmet* - 1911
8. *Boşboğaz ile Güllâbi* - 1908
9. *Cadaloz* - 1911
10. *Cart Beyim* - 1911
11. *Cem* -1910
12. *Cici* - 1911
13. *Cingöz* - 1908
14. *Coşkun Kalender* -1909
15. *Curcuna* - 1912
16. *Çekirge*- 1911
17. *Çıngırak* -Tarihsiz
18. *Çimdik* - 1910
19. *Dalkavuk* - 1908
20. *Davul* - 1908
21. *Dertli ile Garip* - 1910
22. *Edeb Yahu* - 1908
23. *El-Üfürük* - 1908
24. *Eşek* - 1910
25. *Eşref* - 1909
26. *Ezop* - 1908
27. *Falaka* - 1911
28. *Feylosof* - 1914
29. *Gagaburun ile İbiş* - Tarihsiz
30. *Gece Kuşu* - 1911
31. *Geveze* - 1908
32. *Gıdık* - 1910
33. *Gülünçlü Sahne-i Meddah* - 1910
34. *Gramofon* - 1909
35. *Haber A*nası - 1909
36. *Hacivad* - 1908
37. *Hande* - 1910
38. *Hayal-i Cedid* - 1910
39. *Hayal-i Tasvir* - 1908
40. *Hokkabaz* - 1908
41. *İbiş* - 1911
42. *İğne* - 1910
43. *İncili Çavuş* - 1908
44. *Kâhya Kadın* - 1910
45. *Kalem* - 1908
46. *Karakuş ile Ezop* -1908
47. *Karagöz* - 1908
48. *Kara Sinan* - 1911
49. *Karikatür* - 1909
50. *Karikatür* - 1914
51. *Kartal* - 1909
52. *Kavlak* - 1912
53. *Kibar* - 1910
54. *Körük* - Tarihsiz
55. *Köylü* - 1911
56. *Kukuruk* - 1908
57. *Lak Lak* - 1907 (Kahire), 1909 (İstanbul)
58. *Lala* - 1910
59. *Latife*-1911
60. *Leylak* -1914
61. *Mahkûm*-1908
62. *Malum*-1910
63. *Mir'at-ı Âlem* - 1908
64. *Musahhare* - ?
65. *Musavver Cellad* - 1908
66. *Musavver Eşref* - 1909
67. *Musavver Karnaval* - 1908
68. *Musavver Papağan* - 1908
69. *Musavver Şahika* - 1910
70. *Musavver Şakacı* - 1908
71. *Musavver Şukufe* - 1910
72. *Münasiptir Efendim* - 1911
73. *Nasreddin Hoca* - 1908
74. *Nasreddin Hoca* - 1914
75. *Nay* - 1912
76. *Nekregu ile Pişekâr* - 1909
77. *Neşter* - 1909
78. *Perde* - 1911
79. *Püsküllü Belâ* - 1909

80. *Resimli Tonton Risalesi* - 1908
81. *Serbaz* - 1911
82. *Tokmak* - 1901 (Cenevre), 1911 (İstanbul)
83. *Şaka* - 1911
84. *Şakrak* -1908
85. *Üç Gazete* -1908
86. *Yeniçeri* - 1911
87. *Yeni Geveze* - 1910
88. *Yuha* - Tarihsiz
89. *Zevzek* - 1908
90. *Zıpır* - 1908
91. *Zuhûrî* - 1908
92. *Züğürt* - 1911

B. Taşrada Yayımlanan Mizah Gazete ve Mecmuaları

Mizah gazeteleri olmamalarına rağmen taşra basınını incelerken vilayet gazetelerinden bahsetmemek eksiklik olur. Beyrut, Rusçuk, Şam, Trablusgarp, Halep, Cebeli Lübnan, Erzurum, Girit, Edirne, İşkodra, Yanya, Diyarbekir, Bursa, Konya, Selanik, Trabzon, Bağdat, Prizren, Kastamonu, Adana, Yemen, Manastır, Ankara, İzmir ve Hersek'te genellikle çıktıkları vilayetin ismini taşıyan gazeteler yayımlanmıştır (Koloğlu 2006: 32-33).

Merkez ve taşrada çeşitli gazete ve mecmua yayımlayan azınlıklar kendi dili ile mizah gazeteleri de neşretmek istediler. Bu konuda şu örnekler verilebilir: Aram Andonyan Efendi *Romep*'i,[36] Dimitriyadis Efendi *Sekiço*'yu,[37] Yani Milanidi *Pâla Pîpa*'yı,[38] İstefan Efendi *Feniki*'yi (Trazon'da)[39] yayımlamak için girişimde bulundular. Yine Trabzon'da Dimitri Sinarapola isimli bir şahıs şimdilik haftada iki defa ve Rumca yayımlanmak üzere *Bondigos* isimli bir mizah gazetesi çıkarmak istemekteydi.[40] Artin Hazar Ebedyan'a *Araks* isimli Ermenice mizah gazetesi çıkartmak için izin verilmişti.[41] Pavlov Fotyadi'ye Rumca *Pizarmos* (Şeytan) isimli gazeteyi çıkartmak için ruhsat verilmişti (Arslan 2005: 122).[42] Bunların dışında Haralambo Kalburcu isimli şahıs *Satıra* isimli bir mizah gazetesi için arzuhâl vermişti.[43]

Merkezde yayımlanan gazetelerden başka İstanbul dışında yayımlanan fakat koleksiyonları hatta numuneleri Millî Kütüphane ve diğer kütüphanelerimizde bulunmayan mizah gazeteleri de yayımlanmıştır. Bunların sayısın,

---

36 *BOA, DH. MKT*., 1289/ 85, (10 Ş 1326).

37 *BOA, DH. MKT*., 2632 /32, (21 N 1326).

38 *BOA, DH. MKT*., 2643/ 73, (6 L 1326).

39 *BOA, DH. MKT*., 2689/49, (29 Za 1326).

40 *BOA, DH. MKT*., 2752 /57 , (07 S 1327).

41 *BOA, ZB*., 24/ 109, (17 A 1324).

42 *BOA, ZB*., 326/ 35, (28 A 1324).

43 *BOA, DH. MKT*., 2685 /78, (1326 Za 22).

özelliklerini tespit etmek mümkün değildir. Fakat bir şekilde BOA kayıtlarında yer alanlar hakkında bilgi sahibi olma imkânımız söz konusudur.

1. Karadeniz Bölgesi'nde Yayımlanan Gazete ve Mecmualar

Haber Anası (1909):

"Şimdilik haftada bir def'a pençşenbih günleri neşrolunur, kısmen ciddi kısmen mizah, musavver Türk gazetesidir" alt başlığıyla yayımlanan gazete Trabzon merkezliydi.

Haber Anası gazetesinin imtiyaz sahibi Mehmet Tevfik, musavveri Ahmet Lütfi, müdürü Mustafa Sırrı idi. Gazetede muhavereye yer verilmekte, konuşmaları Haber Anası ve Sivrisinek karakterleri gerçekleştirmekteydiler. Yayımlanan muhaverelerden biri şöyleydi:

"Haber Anası- Ah sivriciğim nerelerde idin. Seni bir gün görmeyince arayacağımı bilmez misin?

Sivrisinek- Anacığım biraz uzaklara gitmiş idim.

"H- Madem seyahatin böyle uzun boylu olacaktı, niçün haber vermedin?

S- Böyle olacağını bilmezdim.

H- Böyle olmasına sebep ne oldu?

S- Ehemmiyetli ihbarat."

Konuşmanın bundan sonraki kısmında Sivrisinek mühim haberler getirdiği için affolunmakta, merkezin dışında yolsuzluk yapıldığından bahsolunmaktaydı. Konuşmanın ilerleyen bölümlerinde meşruti idarede usulsüzlük yapıldığı gündeme gelince, *Haber Anası*, meşruti idareye layık memurların yokluğundan, müstebitlerin çokluğundan yakınmaktaydı.[44]

---

44 *Haber Anası*, No: 7, 12 Mart 1325, s. 2.

Gazetede "Haftalık Tokmak" ismi altında manzum kısa yazılara da yer verilmekteydi:

"Sende kâr eseri kalmadı ey Bahr-ı Siyah

Dopdolusun yaldızlı sefain ile eyvah

Bahr-ı Siyah'ın anası(!) furtunadur tanıma sakın

Ka'r yine elden nice sandal çekmededir ah"[45]

Kavlak (1912):

Giresun'da haftalık olarak çıkan gazete kendisini "Ceride-i mizahamiz" olarak tanımlamaktaydı. Kavlak gazetesinin imtiyaz sahibi ve mesul müdürü davavekilliği de yapan Ali Osman Bey'di. Gazetenin fiyatı 10 para, seneliği Giresun için 10, taşra için 20 kuruştu. Ana başlığın sol yanında "Çehrede tebessüm uyandırmayan âsâr derç olunmaz" notu mevcuttu.

Kavlak gazetesi de muhavereye yer veren gazetelerdendi. Genellikle konuşan karakterler ise Kavlak ve Cavlak'tı. Fakat Kavlak toplumun çeşitli kesimlerinden kimselerle de muhavere gerçekleştirmekteydi.

Kavlak ve Cavlak arasında geçen konuşmadan gazetenin Giresun'un özelinde kalmayıp, memleket meseleleri ile de ilgilendiği anlaşılıyor. Gazete, Trablusgarp vesilesiyle İtalyanları şöyle eleştirmekteydi:

" Cavlak- Ha, ha, hahay!.. Valla gülmekten bayılacağım geliyor.

---

45 *Haber Anası*, No: 8, 16 Mart 1325, s. 1.

Kavlak- Ne var canım, yine ne oluyorsun?!

- Aman Kavlakçığım hiç sorma… Ha, ha, hahay… Şaşırmışlar, şaşırmışlar…

- Yahu! Nedir, şaşıran kim? Yoksa sen mi?.

- Yok birader yok… Herifler…Herifler: Yirminci asır medeniyetin medeni (!) İtalyanları…

-Amma yaptın bravo sana!.. Sende bu rezil, namussuz, alçak korsanlara medeni dersen vay halimize!.. Yazık yazık insanlığa insaniyete yazık. Eğer medeniyet, medenilik aile söndürmekten, kadın öldürmekten, çoluk ve çocuklara akurâne saldırarak kanlı dişlerle onları ısırmaktan, o mini mini yavruları, al kanlara boyamaktan, hemcinsini mahv ve tahripten ibaretse; ben böyle medeniyetlere lanetler okurum."

Konuşmanın devamında Cavlak istihza yaptığından bahisle arkadaşınınkine benzer mesajlar vermekteydi.[46]

Serbaz (1911):

"Şimdilik haftada bir bade yevmî neşrolunur, edebî, fenni, siyasi mizahi sınai Osmanlı gazetesidir" şeklinde kendini tanıtmaktaydı. Kastamonu merkezliydi. İmtiyaz sahibi ve başyazarı Ahmed Hayreddin idi. Zaten ruhsat "Kastamonu Vilayeti Nafia Başkâtibi Hayreddin Efendi" kimlik bilgisiyle alınmıştı.[47]

---

46 *Kavlak*, No: 8, 3 Mart 1328, s. 1-4.

47 *BOA, DH. MKT*., 2731/ 100, (15 M 1327).

Serbaz gazetesi "İlk Söz" isimli tanıtım yazısında, gazetenin Kastamonu'da dördüncü gazete olarak çıkacağını, muhit darlığının farkında olduklarını ancak vatan ve millete hizmet amacıyla yola çıktıklarını belirtmekteydi. Kimseye saygısızlık yapılmayacağını bunun yanında hiçbir gücün tesiri altında kalmadan doğrunun yanında olacaklarını beyan etmekteydi.[48]

Gazete, mizahtan ziyade ciddi yazılara yer vermişti. Gazetede Kastamonu'yu ilgilendiren haber ve yazıların yanında ülke geneliyle de ilgilenmekteydi. "Girit ve Hürriyet" başlığı bunlardan biriydi.

Sonuç

Gazete ve mecmualar yayımlandıkları dönemin tanıkları ve aynalarıdır. Söz konusu mizah basını olunca bu yargı daha zengin bir anlam kazanır. Tanzimat, II. Abdülhamid ve II. Meşrutiyet devirlerinde yayımlanan mizah gazete ve dergilerin, bahsedilen dönemler ile ilgili bize her açıdan önemli bilgi ve belge sunması doğal ve tahmin edilebilir bir durumdur.

Gerçekten de Tanzimat devrinde yayımlanan özellikle *Diyojen, Hayal* ve *Çaylak* gazeteleri dönemin sosyal ve siyasal olaylarına şahitlik etmiş ve bu tanıklığı da bir şekilde günümüze taşıyarak çok önemli hizmetler sunmuşlardır. II. Abdülhamid devri mizah basınının aynı işlevi gerçekleştirememesinin sebebi ismi geçen dönemde mizah yayınlarının yasak oluşudur. Bu devirde yurt dışında yayımlanan gazete ve mecmuaların çoğunun yegâne içeriği Sultan'a yönelik ölçüsüz eleştiri olmuştur. Aslında bu durum büyük talihsizliktir. Eğer bu dönemde de mizah basını yasak olmasaydı, tarihçiler ve diğer sosyal bilimciler II. Abdülhamid dönemine ait daha renkli dokümanlara sahip olabilmeleri ihtimal dâhilindeydi. Bu kaynakların varlığı dönemin sosyal ve siyasal yapısına, eleştirel bir gözle bakma noktasında, araştırmacılara eşsiz bir kaynak teşkil edebilirdi.

II. Meşrutiyet devri bu konuda çok verimlidir. Söz konusu dönemde basının her alanında patlama yaşandı. Fakat mizah basını alanında bu durum, âdeta bir çılgınlık hâlini aldı. Meşrutiyet'in ilanından, I. Dünya Savaşı başlangıcına kadar, kendisini eğlence ve mizah içerikli olarak lanse eden süreli yayın sayısı doksanı aşmıştı. Bir düşünürümüzün ifadesiyle II. Meşrutiyet devrinde bu yayınlar bir çeşit "hitabet kürsüsü" işlevi gördüler. Bu dönemde yayımlanan gazete ve mecmuaların bir kısmının yayın hayatı çok kısa sürerken diğer bir kısmı ise uzun müddet yayın hayatında kalabildiler. Özellikle *Kalem, Cem* ve *Karagöz* kalıcı olabilen gazete ve mecmualara örnek verilebilir. Söz konusu yayınlardan Kalem ve Cem Batı tarzında ve modern bir yayın çizgisine sahipti. Karagöz ise gelenekçi mizah gazete ve mecmuaların en iyi temsilcisi oldu.

---

48 *Serbaz*, No: 1, 1327, s. 1-4.

II. Meşrutiyet devrinde yayımlanan bu gazetelerden başka İstanbul dışında yayımlanan fakat koleksiyonları hatta numuneleri Millî Kütüphane ve diğer kütüphanelerimizde bulunmayan mizah gazeteleri de yayımlanmıştır. Bunların sayısın, özelliklerini tespit etmek mümkün değildir. Fakat bir şekilde BOA kayıtlarında yer alanlar hakkında bilgi sahibi olma imkânımız söz konusudur. Osmanlı döneminde taşrada yayımlanan mizah gazetelerinin bazıları da Karadeniz Bölgesi'nde yayımlandı. Trabzon'da *Haber Anası* (1909), Giresun'da *Kavlak* (1912) ve Kastamonu'da *Serbaz* (1911) gazeteleri adı geçen yayınlara örnektir.

Kaynaklar

Başbakanlık Osmanlı Arşiv Kaynakları

BOA, DH. MKT., 365/ 43, (26 L 1312).

BOA, Y. PRK. EŞA., 37 /59, (08 ZA 1318).

BOA, Y. MTV., 214 /184, (24 M 1319).

BOA, HSD. CB., 2/ 9, (03 R 1294).

BOA, BEO., 641/ 48026, (23 Z 1312).

BOA, DH. MKT., 1374/ 74, (28 M 1304).

BOA, DH. MKT., 1366/ 37, (19 Z 1303).

BOA, DH. MKT., 1574 /75, (11 R 1306).

BOA, DH. MKT., 1588 /102, (26 Ca 1306).

BOA, DH. MKT., 1289/ 85, (10 Ş 1326).

BOA, DH. MKT., 2632 /32, (21 N 1326).

BOA, DH. MKT., 2643/ 73, (6 L 1326).

BOA, DH. MKT., 2689/49, (29 Za 1326).

BOA, DH. MKT., 2752 /57 , (07 S 1327).

BOA, ZB., 24/ 109, (17 A 1324).

BOA, ZB., 326/ 35, (28 A 1324).

BOA, DH. MKT., 2685 /78, (1326 Za 22).

BOA, DH. MKT., 2731/ 100, (15 M 1327).

Kitap ve Makaleler

ARSLAN, Ali (2005), *Osmanlı'dan Cumhuriyete Rum Basını*, Truva Yayınları, İstanbul.

BAYKAL, Hülya (1990), *Türk Basın Tarihi*, Afa Matbaacılık, İstanbul.

ÇAPANOĞLU, Münir Süleyman (1970), *Basın Tarihimizde Mizah Dergileri*, Garanti Matbaası, İstanbul.

Millî Kütüphane Başkanlığı (1987), *Eski Harfli Türkçe Süreli Yayınlar Toplu Kataloğu*, Millî Kütüphane Başkanlığı Yayınları, Ankara.

KOLOĞLU, Orhan (2006), *Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi*, Pozitif Yayınları, İstanbul.

ÖZDİŞ, Hamdi (2010), *Osmanlı Mizah Basınında Batılılaşma ve Siyaset (1870-1877) Diyojen ve Çaylak Üzerine Bir Araştırma*, Libra Yayıncılık, İstanbul.

TİL, Enis Tahsin (2004), *Gazeteler, Gazeteciler*, haz.: İbrahim ŞAHİN, Bilge Yayınları, Ankara.

TOKMAKÇIOĞLU, Erdoğan (2011), *Türk Basın Tarihi*, İsim Yayınları, Ankara.

TÜTENGİL, Cavit Orhan (1969), *İngiltere'de Türk Gazeteciliği, 1867-1967*, İstanbul.

YAZICI, Nermin (2011), "Yazılı Türk Mizahının Gelişim Sürecinde Batılı Anlamda İlk Mizah Dergisi: Cem", *Turkish Studies*, 6-3, s. 1299-1313.

Gazete ve Mecmualar

Abu-Nadara
Beberuhi
Beyan'ül-Hak
Adl ve İhsan
Afacan
Agâh Basurcu
Alafranga
Âlem
Arz-ı Hâl
Baba Himmet
Boşboğaz ile Güllâbi
Cadaloz
Cart Beyim
Cem
Cici
Cingöz
Coşkun Kalender
Curcuna
Çekirge
Çıngırak
Çaylak
Çıngıraklı Tatar
Çimdik
Dalkavuk
Davul
Dertli İle Garip
Diyojen
Ebülhüda'nın Cinayetleri
Edeb Yahu
El Üfürük
Malum
Eşek
Eşref
Ezop
Falaka
Feylesof
Gagaburun ile İbiş
Gece Kuşu
Geveze (1875)
Geveze (1908)
Gıdık
Gülünçlü Sahne-i Meddah
Gramofon
Haber Anası

Hacivad
Hacıyatmaz
Hande
Hayal-i Cedid
Hayal-i Tasvir
Hokkabaz
Hukuk-i Umumiye
İbiş
İbret
İğne
İncili Çavuş
Kahkaha
Kâhya Kadın
Kalem
Kamer
Karakuş ile Ezop-
Karagöz
Kara Sinan
Karikatür
Karikatür
Kartal
Kavlak
Kibar
Körük
Köylü
Kukuruk
Lak Lak (1907)
Lak Lak (1909)
Lala
Latife
Latife (1911)
Leylak (1914)
Mahkûm (1908)
Meddah
Mir'at-ı Âlem
Mizan
Muhbir
Musahhare -?
Musavver Cellad
Musavver Eşref
Musavver Karnaval
Musavver Papağan
Musavver Şahika
Musavver Şakacı
Musavver Şukufe
Münasiptir Efendim
Nasreddin Hoca (1908)
Nasreddin Hoca (1914)
Nay
Nekregu ile Pişekâr
Neşter
Perde
Püsküllü Belâ
Resimli Tonton Risalesi
Sada-i Millet
Sebilürreşad
Serbaz
Serbesti
Sırat-ı Müstakim
Takvim-i Vekayi
Tanin
Terakki
Tercüman-ı Ahval
Tiyatro Tasvir-i Efkâr
Tokmak
Tokmak 1901(Cenevre), ? (İstanbul).
Şafak
Şarivari Medeniyet
Şura-yı Ümmet
Şaka
Şakrak
Üç Gazete

Vakit
Volkan
Yeniçeri
Yeni Geveze
Yeni Tasvir-i Efkâr
Yuha- Tarihsiz
Zevzek
Zıpır
Zuhûrî
Züğürt

KÂNÎ'NİN MENSUR *LETÂİFNÂME* VE *HEZLİYYÂT*'INDAN BİR FIKRA

H. Dilek BATİSLAM[*]

XVIII. yüzyıl divan edebiyatı şair ve yazarlarından Kânî, 1712'de Tokat'ta doğmuş, eğitimini memleketinde tamamlamıştır. Mevlevi tarikatına girdikten sonra, uzun süre Tokat Mevlevihânesine bağlı kalan Kânî, asıl ününü 1754-1755'te İstanbul'a gittikten sonra kazanmıştır. Şeyhinden izin alarak Kânî'yi İstanbul'a götüren Hekimoğlu Ali Paşa onu Divân-ı Hümâyûn kalemine yerleştirmiştir. Kısa zamanda hâcegân-ı divân-ı hümâyûn rütbesine ulaşan Kânî, Ali Paşa'nın iki ay sonra sadrazamlıktan ayrılması üzerine Silistre valisinin divan kâtibi olmuş ve valiyle birlikte Silistre'ye gitmiştir. Yeğen Mehmed Paşa'nın davetiyle İstanbul'a dönen Kânî, Mehmed Paşa'nın divân kâtipliğini yapmıştır. Özel kâtip olarak bir süre Ulah beylerinin hizmetinde de çalışmıştır (Akıncı 1971: 14-17, Kayaalp 2001: 306). Kânî 80 yaşında ölmüştür (Akıncı 1971: 17). Mezarı Eyüp'te Küçük Emir Efendi yakınındadır (Mehmed Süreyyâ 1308: C IV, 74).

Manzum ve mensur eserleri bulunan Kânî'nin Türkçe şiirlerinin yanı sıra Arapça ve Farsça şiirleri de vardır. Divanı, Reîsü'l-küttâb Mehmed Raşîd Efendi'nin emriyle Nâilî Abdullah Paşa'nın torunu Nûrî Halîl Efendi tarafından düzenlenip basılmıştır. Nûrî Efendi, Divan'ın başına yazdığı mukaddimede Kânî'nin çok sayıda eser verdiğine ancak eserlerini toplayıp bir araya getirme konusunda yeterince titiz davranmadığına dikkat çeker (Türkçe Yazma Divanlar Kataloğu 1947: 862). Bazı divan yazmalarında Kânî'nin *Hasbıhâl*'i de yer alır. Divanından başka *Münşeât*'ı, *Letâifnâme* ve *Hezliyyât*'ı ile bir Türkçe konuşma kitabı vardır (Batislam 1997: 37). Kânî'nin eserlerinin yurt içi ve dışında değişik kütüphanelerde çok sayıda yazması bulunmaktadır (Türkçe Yazma Divanlar Kataloğu 1947: 862-866; Karatay 1961: C I, 434, C II, 213, 267; Gölpınarlı 1972: C III,139; Karabulut 1995: C I-II, 40).

[*] Prof. Dr. / Çukurova Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / batislam@cu.edu.tr.

Divan edebiyatı dönemi nesrinin kendine özgü üslubuyla tanınan yazarlarından biri olarak kabul edilen Kânî, *Münşeât*'ındaki mektuplarında anlatımıyla nesirdeki ustalığını gösterir (Batislam 2009: 75-88). Mektuplarının dilini ve üslubunu atasözleri, deyimler ve halk söyleyişleriyle zenginleştirmiştir (Özkırımlı 1983: C III, 715; Batislam 1997: 34-35). Kânî'nin mektuplarından bazıları, özellikle *Hirrenâme*'si, Yeğen Mehmet Paşa'ya yazdığı mektup (Ebuzziyâ Tevfik 1330: 55-56, 62-63; Kayaalp 2001: 306) ve hediye edilen bir at için yazdığı mektup içerikleri bakımından önemlidir (Batislam 2006: 181-185). Şairin mektuplarının çoğu alışılmış örneklerde bulunmayan özelliklere sahip olmaları nedeniyle nesir antolojilerine de alınmıştır (Refik 1281: C I, 42, C II, 33; El-Hâc Nûrî 1289: 45; Reşâd 1307: 38; Ebuzziyâ Tevfik 1330: 55).

Tokatlı Ebûbekir Kânî'nin *Letâifnâme* ve *Hezliyyât* adıyla bilinen eseri manzum ve mensur olmak üzere iki ayrı bölümden oluşur. Eserin çeşitli kütüphanelerde sadece manzum, sadece mensur ya da manzum ve mensur bölümlerinin yer aldığı yazma nüshaları bulunmaktadır (Türkçe Yazma Divanlar Kataloğu 1947: 862-866). Kânî'nin *Letâifnâme* ve *Hezliyyât*'ı, türün divan edebiyatındaki diğer örneklerinden farklıdır. Eser, içinde farklı türlerde yazılmış mensur metinlerin bulunduğu bir çeşit nesir mecmuası niteliğindedir. Metinlerin içeriğinde görülen ortak özellik ise kişisel ya da toplumsal hicvin, mizahın önemli yer tutmasıdır (Batislam 1997: 28-38). Mensur *Letâifnâme* ve *Hezliyyât*'ta yer alan mizah unsurları metinlere ve metinlerin özelliklerine göre farklılıklar göstermektedir.

Bizim üzerinde duracağımız mizahi fıkra, Mensur *Letâifnâme* ve *Hezliyyât*'taki mektuplardan birinde mektuba konu olan olayla ilgili yer verilen, farklı özellikleri olan bir metindir (Batislam 1997: 195-199). Fıkra, metinde doğrudan fıkra başlığı altında verilmemiştir. Fıkranın anlatıldığı mektupta Kuzucu Mehmet Ağa lakaplı biri eleştirilmektedir (Batislam 1997: 112-117). Eleştiri yapılırken kuzucu lakabına da göndermeler yapılmıştır. Fıkra metni de bir lakap değiştirme olayı üzerine kurulmuştur. Fıkrada anlatılanlara göre lakabı eşek olan Hasan adındaki fıkra kahramanı evlenir, bir süre sonra hanımı mahalledeki diğer kadınların her fırsatta kocasının lakabıyla alay etmelerinden rahatsız olur. Kadın, kocasına mahallelinin lakabını daha güzel bir lakapla değiştirmesi için mahalle eşrafına bir ziyafet vermeleri gerektiğini söyler. Mahallenin ileri gelenlerini toplayarak ziyafet düzenlerler. Hasan'ın lakabının değiştirilmesi amacıyla toplandıklarını öğrenen mahallenin ileri gelenleri değişik görüşler öne sürerler. Sonuçta Hasan'ın eşek olan lakabının sıpayla değiştirilmesini kararlaştırırlar. Hasan sevinç içinde lakabının sıpa olduğunu hanımına bildirir. Hasan'ın hanımı ziyafet masraflarını karşılayabilmek için semeriyle birlikte katırlarını satmalarına ve boş yere masraf etmelerine çok üzülür. Kocasına kızarak lakabının değiştirilmesi için gösterdiği çabanın bir

işe yaramadığını, sadece eşekliğinin bir kez daha onaylandığını söyler. Kocasının, sıpa denilen eşek yavrusunun da yavaş yavaş büyüyerek sonunda eşek hâline geleceğini idrak edemeyişine sinirlenir. Kadın; değişen bir şey olmadığını, sadece "Eşek Hasan"ın eşekliğini bir kez daha başkalarına onaylatarak gene eşek lakabıyla kaldığını ifade ederek sözünü tamamlar.

Konusunu kısaca özetlediğimiz fıkrada, lakabı eşek olan Hasan'ın lakabını değiştirme çabası ve bu çabanın sonucu anlatılmıştır. Fıkra metninde tek olay bulunmaktadır. Fıkranın sonunda ise hüküm cümlesine yer verilerek bu cümle aracılığıyla fıkranın mesajı vurgulanmıştır. Fıkradaki olaylar belli bir zamanda geçmemektedir. Yazar, fıkranın başında kullandığı eskiden ya da eski zamanda sözüyle bu belirsizliği ortaya koymuştur. Mekân açıkça belirtilip tasvir edilmemiş olmakla beraber, ana olayın Hasan'ın evindeki ziyafet sofrasında geçtiği ima yoluyla anlatılmaktadır.

Fıkra metninin dili, Mensur *Letâifnâme* ve *Hezliyyât*'taki diğer metinlerin diline benzerdir. Metinde "....can sıkındısı yürek burundısı moloz döküntüsi herze-vekîl-i kâ'inat dirinüñ vekîli ölünün vasîsi borçlunuñ kefîli yalancınuñ şâhidi dolandırıcı deñizi bulandırıcı fitnenüñ miyâncısı kızıl kurd sancısı musibet dellâlı gıybet hammâlı kahvehâne remmâlı..." (İ-29a/ 2-7)[1] örneğindeki gibi secili ve nispeten dilin sade olduğu bölümler olsa da Arapça ve Farsça kelimelerin sık kullanıldığı, dilin ağırlaştığı bölümler de vardır. Cümleler uzundur ve cümlelerin nerede başlayıp nerede bittikleri belli değildir. Fıkrada kullanılan dilde sıfatlar ağırlıkta olup daha çok tasvirî, hikâye etmeye yönelik bir anlatım tarzı seçilmiştir. Cümle içindeki kelimeler arasında secilerin ve ses tekrarlarının çok kullanılması dolayısıyla metnin bazı bölümlerinde manzum metne yaklaşılarak ahenk sağlanmıştır. Daha çok belirli geçmiş zaman ve öğrenilen geçmiş zaman cümlelerinin kullanıldığı fıkrada az da olsa soru cümlelerine yer verilmiştir. Bilinen fıkralardan farklı olarak fıkrada manzum bölümler de bulunmaktadır. Fıkra metni içinde iki ayrı yerde manzum mısra örneklerine yer verilmiştir (İ-29a-15/ 30a-3). Bu manzum dizeler Eşek Hasan'ın karısının ağzından söylenmiştir.

Mektup içinde fıkra olarak anlatıldığını söylediğimiz metin anonim olabileceği gibi yazarın kendisinin yazdığı bir fıkra da olabilir. Üslup ve dil açısından bu fıkra metniyle yazara ait diğer mektup metinleri arasındaki benzerlikler fıkra metnini yazarın kendisinin yazmış olduğunu düşündürmektedir. Örneğin, mahallede yaşayan ve ziyafete davet edilen değişik insan tiplerinin anlatıldığı bölüm, bazı mektupların selam bölümünde özellikleri sıralanan ve

[1] Yazma metne ait sayfa numaraları doktora tezimizin metin çalışmasında esas alınan İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T. 5604/1 numarada kayıtlı bulunan yazma nüshaya aittir.

selam gönderilen kişilerin anlatıldığı bölümle büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Bu durum anlatılan hikâyenin yazara ait olması ihtimalini güçlendirmektedir.

Fıkrada tek bir olay anlatılmasına rağmen kişi çokluğu sayesinde fıkra ilginç bir hâle getirilmiştir. Ana fıkra kahramanları Hasan'la karısıdır. Fakat diğer kahramanlar yani mahalle halkı da ana kahramanlar kadar dikkat çekecek tarzda belirgin özellikleriyle, sıfatlar yardımıyla tanıtılmışlardır. Fıkra metninde mahalle eşrafı mesleği, lakabı ya da adı ve özellikleriyle birer birer sıralanmaktadır (İ-28b/ 1-15 vd.).

Fıkra metninde dikkati çeken bir başka nokta da mizahla hicvin bir arada bulunmasıdır. Ziyafete çağrılan kişiler sıralanırken başlangıçta mahallenin ileri gelenleri, belirli bir işi ve mesleği olan kişiler verilmiş; bunların arkasından bir de mahallede bulunan ne kadar işe yaramaz, ne yaptığı belli olmayan tuhaf insan varsa onların da özellikleri tanımlanarak ziyafete davet edildikleri belirtilmiştir. Ancak bu olumsuz özelliklere sahip kişiler sıralanırken kullanılan sıfatların söz konusu kişilere yönelik eleştiriler içerdiği görülmektedir. Mahalle halkını tanımlayan isimler ve sıfatlar mizah, hiciv yüklü olmaları bakımından oldukça ilginçtir. Sıralanan isimlerin çoğu da günlük hayatta isim olarak kullanılamayacak niteliktedir. Mizah ögesi taşıdığını söylediğimiz bu isimlere fıkrada kullanılan "Hazinedâr-ı pür-idbâr Müfliszâde Mendebur Beg", "Mührdâr Tahvîlî Efendi", "Sakkâ Kurı Çeşmeli Atşân Beşe", "Innînzâde Hadım Ağa", "Hoca Ümmî Efendi" vb. isimleri örnek verebiliriz. Mizahı sağlayan isimler, meslekler ve lakaplar arasındaki ilişkilerdir. İsimleri oluşturan kelimelerin anlamlarıyla lakaplar arasındaki zıtlıktan yararlanılarak mizah sağlanmaktadır. Fıkrada yer alan diğer bir mizah ögesi ise sonuçta ortaya çıkan çelişki ve Eşek Hasan'ın anlayışsızlığıdır.

Döneme özgü çok çeşitli meslek isimleri de fıkrada yer almaktadır. Bu isimler aracılığıyla o döneme ait meslekler hakkında bilgi sahibi olabiliyoruz. Fıkra metninde bulunan belli başlı meslek isimlerini şöyle sıralayabiliriz: "Kethüda, hazinedar, mühürdar, imam, kâtip, hoca, aşçıbaşı, turşucu, bedestânî, canbâz, kazzâz, bakkal, tuğcu, okçu, hekim, kalemtıraşçı, hammal, dellâk" vb.

Fıkranın içinde bulunduğu mektupta anlatılanlar ve lakaplarla ilgili fıkra aracılığıyla bazı görüş ve mesajlar verilmektedir. Söz konusu görüş ve mesajlar "Herkesin kendisine yakışan iş ve davranışlara sahip olmaya çalışması gerekir; kişiler yetenek, bilgi, görgü ve tecrübelerine göre toplumda belirli bir yer edinirler; insanlar davranışlarında kendilerine ve mesleklerine diğer insanların verdiği değeri de dikkate almalıdırlar; önemli olan insanın yaptığı işin niteliği ya da boyutu değil, insanın kendi kişisel özellikleridir; iş ya da lakap

değiştirmekle insanın kişiliği, özü değişmez" şeklinde sıralanabilir. Bu görüş ve mesajların önemi ve doğruluğu kanıtlanırken fıkradan da yararlanılmıştır. Fıkrada verilmek istenen ana mesaj; lakap değiştirmekle insanın karakterinin, aslının değişmeyeceğidir.

Sonuç

Divan edebiyatı dönemi mizahı ve özelliklerini tespit etmeye yönelik metne dayalı çalışmalar sınırlıdır. Bu nedenle mizahi metinlerden yola çıkılarak yapılacak değerlendirmeler önemlidir. Divan edebiyatının mensur metinleri arasında yer alan incelediğimiz örnekteki gibi metne dayalı araştırmalarla farklı sonuçlara ulaşılabilir. Ele aldığımız metin anonim ya da halk kültürüne ait fıkra örneklerinden farklı özelliklere sahiptir. Bu farklılıklar başta dil ve anlatım olmak üzere belli noktalarda biçim ve içerikte de kendini hissettirmektedir. Yazıya geçirilmiş bir fıkra metni olduğu için metnin dili, dönemin ve yazarın mektuplarındakine benzer ağır, secili ve süslü yazı dilidir. Konuşma dili ve halk diline çok yakın değildir. Fıkra içinde manzum mısraların bulunması metne edebî metin olma özelliği kazandırmaktadır. Metinde söz sanatlarından yararlanılmış, mizah temelde tezat ve mübalağa aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.

Biçim açısından bakıldığında fıkra metninin fıkraların genelindeki gibi giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluştuğu görülür. Fıkrada tek bir olay vardır. Giriş ya da başlangıç bölümünde sorun ortaya konulmuş, gelişme bölümünde sorunun çözümüne ilişkin bilgiler verilmiştir. Sonuçta olayın nasıl çözümlendiği anlatılmış ve hüküm cümlesiyle fıkra bitirilmiştir. Metinde dil ve üsluba bağlı olarak bölümler kesin çizgilerle birbirinden ayrılmamıştır. Cümleler uzun ve birbirine bağlaçlarla eklendiği için anlatım bir bütünlük içinde sürdürülmüştür. Karşılıklı konuşmalara yer verilmemiş, olaylar daha çok III. tekil kişi ağzından anlatılmıştır. Fıkrada tek bir olay anlatılmaktadır. Kişi ve tip zenginliği fıkra metninin diğer fıkralarda çok rastlanmayan bir yönüdür. Kânî'nin mektuplarında da sık karşılaşılan bu zenginlik dönemin toplum yapısı, meslekler ve insan tiplerinin çeşitliliğini göstermektedir.

Sonuç olarak, Kânî'nin mizah içerikli diğer eserleri incelendiğinde onun özgün yönleri, divan edebiyatı mizah geleneği içindeki yeri ve geleneğe katkısı daha açık bir şekilde ortaya konulmuş olacaktır. Divan edebiyatı dönemi mizahının özelliklerinin belirlenmesi için metin merkezli çalışmaların katkı sağlayıcı olduğu unutulmamalıdır.

İncelenen Fıkra Metni

(İ-27b/ 30a)

(14) tafsîli budur ki sevâlif-i ezmânda el-elkâbu tenezzelü mine's- **(15)** semâ'i mazharı olmuş Eşek Hasan nâmında bir kimesne te'ehhül **(İ-28a) (1)** idüp dâhil-i firâş-ı izdivâci oldığı ehl-i zevcinüñ **(2)** lakab-ı mekrûhından hazz itmeyip cem'iyyet-gâh-ı nisvân olan **(3)** germâbe ve sûrda harf-girân-ı zenân-ı şehrüñ bu lakab-ı kâsiru't- **(4)** tarabı kendüye vesîle-i ta'n u teşnî' itdüklerinden nâşi **(5)** te'essür ve infi'âli sebebiyle gayret-i zevciyyet hurûşa gelüp bir gün **(6)** zevc-i mülakkabı ile bast-ı besât-ı meşveret ve bu dâ'-ı 'uzâl **(7)** ve lakab-ı müstevcibü'l-melâlüñ def'ine hakîmâne tedbîre mübâşeret **(8)** birle kabûl-ı ta'n u teşnî' ve icâb-ı tevbîh ü takri' itmeyecek **(9)** bir lakab-ı müstahsene tebdîl içün ehâli-i mahalleye bir 'âli **(10)** ziyâfet tertîb ve bu belâdan cümle ma'rifetiyle rehâ-yâb olmak **(11)** emrini tasvîb itdiler ba'dehu savâbdîd re'y-i hasenleri **(12)** üzre 'aynü'l-a'yân-ı mahalle Kör Hızır Ağa'yı ve kethüdâsı **(13)** Mecnûnzâde Kaysi Çelebi'yi ve hazinedâr-ı pür-idbârı **(14)** Müfliszâde Mendebur Beg'i ve mührdârı Tahvîlî Efendi'yi **(15)** ve imâmı Ebu Cehl Mollâ'yı ve dâmâd-ı bî-zih ü zâdı 'Inninzâde **(İ-28b) (1)** Hadım Ağa'yı ve kâtib-i ka'bet nişânı çolak Monla Halîl'i **(2)** ve nedîmi Kulaksız 'Abdu'l-kâdiri hocası Ümmi Efendi'yi **(3)** ve aşçıbaşısı aç Da'vâcızâde Ramazân Beşe'yi **(4)** ve sakkâsı Kurıçeşmeli 'Atşân Beşe'yi ve sâyis **(5)** başısı Atöldirenoğlu Hacı Cânbâz'ı ve harem kethüdâsı **(6)** Burnâz Mustafa Çelebi'yi ve esnâf tâ'fesinden **(7)** Turşıcı Ekşioğlu Mollâ Turgud'ı ve bedestâni Hacı **(8)** Kepsord'ı ve cânbâz Mankafa Bayrâkdâr'ı ve kazzâz Mustafa **(9)** 'Alemdâr'ı ve bakkâl Fındık Beşe'yi ve tuğcı Hacı Tahta **(10)** Sakal'ı ve sırma bıyık Rüstem Beşe'yi ve çıkıkçıoğlu Tek **(11)** t.ş.k 'Abdu'l-ahad Beşe'yi ve Tırnaksızoğlu Altıparmak **(12)** Çelebi'yi Kılıççızâde Sungûr Mollâ'yı ve Kuşkaldıranlı **(13)** Sakankor Efendi'yi ve okcı Yek-çeşm Mollâ'yı ve hekîm Batlamyus **(14)** Efendi'yi ve kalemtırâşcı Keskin Usta'yı ve Eşekçekemezoğlu **(15)** hammâl Muzaffer'i ve dellâk Fazlı Beşe'yi ve mahalle-i mezbûrede sâkin **(İ-29a) (1)** dü-kevn fuzûli ve mahalle muzîsi ve belâ bizlengeci ve ordu **(2)** segi ve kaftân kalıbı ve a'yânlık tâlibi cân sıkındısı **(3)** yürek burundusı moloz döküntisi herze-vekîl-i kâ'inât **(4)** dirinüñ vekîli ölinüñ vasîsi borçlunuñ kefîli yalancınuñ **(5)** şâhidi dolandırıcı deñizi bulandırıcı fitnenüñ miyâncısı **(6)** kızıl kurd sancısı musîbet dellâlı gıybet hammâlı kahvehâne **(7)** remmâlı bayrâm cemâlı boşda yilüci yüze gülüci yedi mahalle **(8)** sürgüni ser-i cemi'yyet-i erbâb-ı şikâk ve revnak-ı meclîs-i ashâb-ı **(9)** nifâk vazîfe-hârân-ı ıskât-ı salat târik-i salat **(10)** fâsık-ı bî-fırsat müfsid-i bî-ruhsat 'inâdına musirr hasbi **(11)** muzırr kilhâni-i denî hâ'in-i gerden-zedeni kâbûs-ı a'zâm belâ-yı **(12)** mübrim şerrîr-i mel'anet-âferin müzevvir-i şeytânet-karîn laklaka- **(13)** kârân-ı herze-meres maglata-gûyân-ı kende-nefes zurefâ-yı **(14)** bü'l-heves

var ise cümlesini bir bir da‘vet ve merâsim-i **(15)** mihmândâriye kemâl-mertebe ri’âyet eyleyüp her birlerinüñ **(İ-29b) (1)** rütbe ve isti‘dâdlarına göre ikrâm u ‘izzet eyledikden soñra **(2)** zübbü’l-mahalle ve eyrü’l-mecâlis mîr-i sühan erbâb-ı menâhis Hacı **(3)** Tahta Sakal gerdiş-i çeşm-i mekhûl ve cünbîş-i ebrûyı meftûl **(4)** ile feth-i kelâm ve cem‘iyyet-i mezkûreden muhassalü’l-merâm ne idügin **(5)** cümleye ifhâm eyledikde hod-pesendân-ı mahallenüñ her biri **(6)** müntehâ-yı mebâliğ-i ‘akl-ı nâkısa göre tîz-fehmlik dâ’iyesine **(7)** düşüp kimi fil kimi gergedân kimi deve söylediler âhirü’l- **(8)** emr ittifâk-ârâ ile bî-çâre Eşek Hasan ba‘de’l-yevm lakab-ı **(9)** müstehabbını Sıpa Hasan olmak üzre nizâm ve du‘â vü senâ ile **(10)** meclîse hitâm virdiler ba‘dehu sâhib-i lakab kesret-sürûr **(11)** ve vefret-hubûr ile izhâr-ı şûr u şa‘b iderek hânesine **(12)** varup ehli derd-mend hâtuna tebşîr ve lafz-ı eşek sıpaya **(13)** tebdîl olundığını takrîr idicek ‘avrat bir âh-ı sûz-nâk **(14)** çeküp evvelâ ziyâfet için sarf olınan nakdiyyesinüñ **(15)** ‘arza-i telef oldığına te’essüf Mısra‘ (Mef û lü / Me fâ î lü / Me fâ î lü / Fe û lün) Bî-çâre katır müfte satıldı **(1)** semeriyle **(İ-30a)** diyerek sînesini çâk ve sâniyen tebdîl-i lakab bir fâ’ideyi **(2)** müntic olmayup hemân tecdîd-i himâriyyet itmiş olmağla **(3)** Sen yine eski har eski palan/ Kaçan âdem olacaksın hayvân **(4)** diyerek çeşm-i hasret-dîdesini girye-nâk eylemiş ve dimişki **(5)** ey har-ı lâ-yefhem bu ‘akl-ı kalîl ve bu uzun tavîl seni eşeklik **(6)** değil dahı bundan bedter niçe varta-i hevl-nâke ilkâ vi îkâ’ **(7)** ideceginde kat‘en iştibâh u şübhem kalmadı bunı idrâk **(8)** itmedüñ mi ki sıpa didikleri har-beççe refte refte peder-i dırâz- **(9)** gûş ve mâder-i hırâşîde dü-şeng hayrü’l-halefi ve kendüden **(10)** evvel ârâyiş-i handek-i helâk olan eslâf-ı mü’essirü’ş-şehmetinüñ **(11)** mâye-i şân u şerefi olup hiç olmazsa anlar ile hem-rütbe **(12)** vü hem-nâm olmak derecesine vusûlle eşek eşek olacağı **(13)** delîl ü beyâna hâcet midür iki seneden soñra yine Eşek **(14)** Hasan yine Eşek Hasan diyü hatm-i kelâm itdiğimizi efsâne-gûyân-ı **(15)** e‘acib-i dehr nüvişte-i kitâbe-i hâfıza eylemişlerdür.

Kaynaklar

AKINCI, Sırrı (1971), "Hekimoğlu Ali Paşa ve Kânî Efendi", *Hayat Tarih Mecmuası*, C II, S 9, s. 14-17.

BATİSLAM, H. Dilek (1997), *Kânî'nin Mensur Letâifnâmesi ve Hezliyyâtı*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

BATİSLAM, H. Dilek (2006), "Tokatlı Ebûbekir Kânî'nin Bir Mektubu", *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Dergisi*, C 5, S 5, s. 181-185.

BATİSLAM, H. Dilek (2009), "Tokatlı Ebûbekir Kânî'nin Mektuplarında Görülen Bazı Üslup Özellikleri", Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi (27-28 Ağustos 2007), Bildiriler, C 2, *Türk Edebiyatında Üslûp Arayışları*, İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul, s. 75-88.

EBUZZİYÂ TEVFİK (1330), *Numûne-i Edebiyât-ı Osmaniye*, 6. Baskı, İstanbul.

EL-HÂC NÛRÎ (1289), *Münşeât-ı Azîziye fi Âsâr-ı Osmâniye*, Vezirhanı Matbaası, İstanbul.

GÖLPINARLI, Abdülbâki (1972), *Mevlana Müzesi Yazmalar Kataloğu*, C I-III, TTK Basımı, Ankara.

İstanbul Kitaplıkları Türkçe Yazma Divanlar Kataloğu (1947), C I-V, MEB Kütüphaneler Katalogları Yayınlarından, İstanbul.

KÂNÎ EBÛBEKİR TOKÂDÎ, *Manzum ve Mensur Hezeliyât*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. 5604/ 1, yk. 96.

KARABULUT, Ali Rıza (1995), *Kayseri Raşid Efendi Eski Eserler Kütüphanesi'ndeki Türkçe, Arapça, Farsça Yazmalar Kataloğu*, C I-II, Ankara.

KARATAY, Fehmi Edhem (1961), *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, C I-II, Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, İstanbul.

KAYAALP, İsa (2001), "Kânî" mad., *DİA*, C 24, Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 306-307.

MEHMED SÜREYYÂ (1308), *Sicill-i Osmânî*, C IV, İstanbul.

ÖZKIRIMLI, Atilla (1987), "Kânî" mad., *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, C III, Cem Yayınları, İstanbul, s. 715-716.

REFİK (1281), *Letâif-i İnşâ*, C I, İstanbul.

REŞÂD (1307), *Yeni Letâif-i İnşâ*, İstanbul.

LÂMİÎ ÇELEBİ'NİN *MÜNŞEÂT*'INDA HEZEL TARZINDA BİR MEKTUP

Hasan Ali ESİR[*]

I. Giriş

Hezel kelimesi Arapça *h z l* sülasi fiilinin *hezl* mastarıdır. Kelime dilimizde *hezel* biçiminde kullanılmaktadır. Hezel, kültürden kültüre hatta kişiden kişiye göre değişebilir. Bir söze, yetişme tarzına, içinde bulunulan ortama, anlayış ve alışkanlıklara göre mizahtan hakarete kadar çeşitli anlamlar yüklenebilir. Hezel söz ustalığıdır; ince düşünce, geniş hayal ve keskin zekânın ürünüdür.

Hezelin, çoğu birbirinin tekrarı olan tanımları yapılmıştır. Mesela Tahirü'l-Mevlevi, hezeli "Meşhur bir nazmın vezni ve kafiyesi taklit edilmek suretiyle latife yollu şiir yazmak demektir. Buna 'tehzil' de denir. O yoldaki yazılara 'hezliye' tabir olunur." şeklinde tanımlamıştır (Tahirü'l-Mevlevi 1973: 53). Bu konuda bazı tanımlar da şöyledir: Mehmet Zeki Pakalın, "Hezel, şaka ve latife tarzında yazılan şiirler hakkında kullanılır bir tabirdir. Buna 'tehzîl' de denir. Bu tür şiirler meşhur bir manzumenin vezin ve kafiyesi taklit edilmek suretiyle yapılır." (Pakalın 1993: 802). Şemseddin Sami, "Hezel; şaka, latife tarikiyle söylenen söz, mizah; latife tarikiyle söylenen hikâye veya şiir." (Ş. Sami 1318: 1508). Ferit Devellioğlu, "Hezel; eğlence, alay, şaka, latife; meşhur ve yaygın bir nazmın vezni ve kafiyesi taklit edilmek suretiyle, latife tarzında nazım yazma; bu tarzda yazılan nazım." (Devellioğlu, 1996: 361). Türk Dil Kurumu, hezele iki farklı anlam vermiştir. Bunlardan ilki; "şaka, alay, mizah" ikincisi de; "bir şiiri veya şiir parçasını şakalı bir anlatıma çevirme"dir. (*Türkçe Sözlük*, C 1, 1988: 639)

Tanımlardan da anlaşılacağı üzere, hezel ve ondan müştak olan tehzilin daha ziyade manzum olduğuna işaret edilmiştir. Bu konude verilen örneklere baktığımızda manzum olduklarını görürüz. Hezel, *Kur'an-ı Kerim*'de bir

[*] Pof. Dr. / Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / hasan.esir@erdogan.edu.tr

yerde, 86. sure Târık'ta, "Ve mâ huve bi'l-hezli = O (Kur'an) asla bir şaka değildir." (Özek 1988: 86/14) mealindeki ayette "şaka" anlamında geçmektedir. Kültür hayatımızda hezel elbette sadece şaka değildir. Alay, şikâyet ve hatta hakaret sözleri yerine göre hezelden özellikler de taşır. Yine bazı hazırcevap sözlerde hezel bulunur.

I.1. Latife, Nükte, Hezel, Hiciv ve Mizah

Latife, nükte, hezel, hiciv ve mizah arasında ne gibi ilgi var? Latife, neşelendirmek amacıyla söylenen şakalı ve ince anlamlı sözlerdir. Nüktelerde de ince anlam ve şaka bulunur. Bu bakımdan latife ve nükte birbirine benzer. Hezelin de latife ve nükte yönü vardır. Ancak hezelde, güldürücü ve ince anlamlı sözler arka plandadır. Mehmet Zeki Pakalın, "Latifenin latif olması gibi hezelin de nezih ve zarif olması şarttır. Böyle olmazsa hezel olmaz, maskaralık olur." (Pakalın 1993: 802) demek suretiyle aralarındaki benzerliğe dikkat çekmiştir. Ancak her latife ve nükte hezel değildir. Şemsettin Sami, "Latife kapalı ve zarifane, hezel ise az çok bî-edebâne olur." (Ş. Sami 1318: 1508) diyerek aralarındaki farka işaret etmiştir.

Latife ve nüktelerde güldürücü ve ince anlamlı sözler, hoş ifadeler hezele göre çoktur ve belirgindir. Hezelde çoğu kez fert ve toplum hayatındaki aksaklıklar iğneleyici ve bazen kaba ifadelerle eleştirilir, düzeltilmeleri istenir. Kanaatimizce hezel bu yönüyle latife ve nükteden ayrılır ve hicve benzer. Hicvin hezelden farkı ise müstehcen, argo ve sövgü sözlerinin hezele göre açık olmasıdır. Bu benzer ve ayırıcı özellikleri hezeli, hiciv, latife ve nükteden tamamen ayırmaz. Hepsinde ortak olan ise mizahi bir tarafın ve edebî bir yönün bulunmasıdır. Lâmiî'nin aşağıda vereceğimiz mektubunda heze, ancak bazı hicivlerde görebileceğimiz ağır ve kaba ifadeler taşıması ve mensur olması bakımlarından yukarıdaki tanımlarla fazla örtüşmez.

II. Münşeatlar ve Lâmiî'nin *Münşeât*'ı

Buradan münşeatlar ve Lâmiî'nin *Münşeât*'ına gelecek olursak münşeatlar belli kuralları olan ve bu kuralları asırlar boyu hiç değişmeyen, bu kurallara göre yazılmış edebî eserlerdir. Münşeatlarda anlatılanları anlamak bilgi ve çaba gerektirir. Dillerinin karmaşık olması, cümlelerdeki sağlamlık ve anlam derinliği, Arapça ve Farsça sözlerin çokluğu, onların en belli özellikleridir. Sözün yüklendiği gerçek ve mecaz anlamlar, en geniş olarak inşai cümlelerde bulunur. Münşeatlar bu özellikleri ile klasik nesre çok benzemez. Klasik edebiyatımızda sanıldığından çok münşeat vardır.

Lâmiî'nin *Münşeât'*ında giriş bölümünden sonra 86 mektup bulunmaktadır. Bunlardan 3 tanesi Farsça, 5 tanesi Arapça, 78 tanesi de Türkçedir. Mektuplardan sonra eserin tamamlanış bölümü gelir. Lâmiî, eserinin giriş bö-

lümünde hayatının aşamalarından ve yazarlık serüveninden söz eder, inşası hakkında bilgiler verir. Mektuplar bölümünde ise yakın dostlarından devlette çeşitli kademelerde görev yapan pek çok zevata değin kendi ağzından ya da mektubu sipariş edenin ağzından farklı konularda mektupları bulunmaktadır. Tamamlanış bölümünde de nefsine seslenir ve kendini hesaba çeker, yaşının ilerlediğini söyler, Allah'tan bağışlanma talebinde bulunur.[1]

II.1. Lâmiî Çelebi'de Nükte ve Hezel

Lâmiî Çelebi (öl. 1532) XV. yüzyılın son çeyreği ile XVl. yüzyılın ilk yarısında yaşamıştır. Çeşitli konularda manzum-mensur, tercüme-telif 40 civarında eser vermiştir. Zarif bir kişiliğe sahip olduğu eserlerinden anlaşılıyor. Bunun yanında yapacağını düşünerek yapan, haksızlığa itiraz eden, paylaşmayı seven, yerine göre tok sözlü, hazırcevap, nüktedan, yerine göre kaba söylemekten çekinmeyen bir yapısı vardır. Lâmiî, *Münşeât*'ında yer yer sözlerinin ince, zarif ve nükteli olduğunu söyler. İnşası incelendiğinde söz inceliğinin yanında anlamda derinlik görülür. Lâmiî, *Münşeât*'ının tamamlanış bölümünde nüktedanlığından söz eder:

"Gerçi ʿālemde yādigāruŋ çoḳ
Ḥaḳḳa lāyıḳ içinde kāruŋ yoḳ

Nüktedānsın hemīşe ḫāme-miṣāl
Ḥāṣıluŋ yüz ḳarası nāme-miṣāl" [2] (Esir 2006: 365, 366).

Lâmiî'nin inşasında da diğer inşalarda olduğu gibi asıl konu ve mektubun yazılmasının nedeni olan şey ya da şeyler çoğu kez ağdalı ifadeler arasında kaybolur. Bununla birlikte nükte ve hezelin onun inşasını tamamlayan unsurlar arasında olduğu görülür. Lâmiî, her hezel söyleyeni beğenmez. *Münşeât*'ının giriş bölümünde devrinden şikâyet ederken boş konuşanlar ve eğlence peşinde koşanlar için "herze-gûyân" ve "hezl-pîşe" tabirlerini kullanır. Bunlar yalan ve güldürü peşinde koşan, alkışlanmayı seven soytarı tiplerdir. Ayrıca bu tipler yalanlarıyla herkesi çekiştirirler.[3] Buna karşılık ilim ve fazilet sahi-

---

1 Üzerinde çalıştığımız nüsha müellif nüshasıdır. Nüshanın bitiriliş tarihi Lâmiî'nin vefat tarihi olan H 938 / M 1532'dir. Bu bilgiden, *Münşeât*'ın Lâmiî'nin son eseri olduğu anlaşılıyor.

2 Âlemde çok eser yazdın fakat hiçbirinde Hakk'a layık bir şey ortaya koymadın, devamlı kalem gibi nüktedansın fakat mektup gibi yüzün kapkaradır, yüz karalığından başka bir şey elde edemedin!

3 Osmanlı'da cüceler vardı. Bunların görevi daha ziyade saray ve konaklarda halkı eğlendirmek, maskaralık etmekti. Bunlar zeki, hazırcevap ve nüktedan kimselerdi. Sözlerinde mizah da vardı. Lamiî'nin sözlerinde bu gruba karşı bir serzeniş olduğu anlaşılmaktadır.

bi kimseler sanki günah işlemişlerdir, hiçbir değerleri yoktur: "Belki meyl ü raġbet herze-gūyān-ı hezl-pīşeye ve masḫaragān-ı meẕemmet-endīşeyedür. Mışrāʿ: Tu ehl-i dāniş ü faźlī hemīn günāhet bes"[4] (Esir 2006: 99, 100).

Her hezel söyleyeni beğenmeyen Lâmiî, eserlerinde hezeller söylemiştir. Ama o, hezellerini başkalarınınkilerden ayrı tutar ve hezellerinin eğitici olduğunu söyler. Latife ve hezel tarzında *Letâif-nâme* yazmıştır.[5] *Letâif-nâme*, üçüncü bölümü iki kısım olmak üzere beş bölümden oluşmaktadır. İlk üç bölümde farklı konularda ve çeşitli meslek sahipleri ile ilgili derlenmiş latifeler yer alır; dördüncü bölümde müstehcen bazı hezeller; beşinci bölümde de tilki-horoz, tilki-kurt, tilki-çaylak; tilki-keklik; aslan-kurt-tilki, kedi-fare gibi hayvanlar üzerine latifeler bulunmaktadır (*Letâif-name*, Taksim Atatürk Kitaplığı MC_Yz_K0176).

Lāmiī'nin hezel tarzındaki eseri *Nefsü'l-emr-nāme* adlı yedi sayfalık risalesidir. Lāmiī, risalesinde görgü kurallarına uymayanlara alaylı ve yer yer ağır ifadelerle verip veriştirir: …ve daʿvet olunmayan mahale varan eşeklere; ve yaglı pilāvı dest-māline ṣarup yaġın aḳıdaraḳ ḫānesine götüren gedā-çeşmlere; ve ḳadayıfı ḳaşıḳ ile ve ḫoş-ābı pelāv ḳaşıġıyla yiyenlere; ve daḫı ṭa'ām ortada iken Fātiḥa oḳuyan nifāḳlara; sofra ortaya yayılup ta'ām hāzır u āmāde oldukda "Hele katlan! Fulān kes dahı gelsün!" diyü intiẓāra düşen harlara; …ve bir kimse bir ḥikāyeye başladıḳda öŋüni alup anuŋ ṣoŋı ṣuŋa çıḳacaḳdır diyü anı iskāt ve kendüsi bir āḫer ḥikāyeye başlayan bī-edeblere; ve bardaḳ ile ṣu içüp de yanında olan ādeme "Ṭut!", "Yire ḳoy!" diyen başīretsizlere; ve çārşū içinde kendüden büyük ādemiŋ ardınca giderken yolda rāst geldigi ādemlere ṣavt-ı a'lā ile ḥāl ü ḫāṭır ṣoran erkeklere; ve bārgīr üstinde oturup muṣāḥabet iden bī-raḥmlara; ve dāimā ḳahve-ḫānede nefīr-ḫᵛāne[6] çekenlere; ve bir kimse ḫafiyyeten yazı yazarken yazısına baḳan yüzi ḳaralara; ve bir kimseniŋ ṭarafından birine mühürli ve muşamma'lı mektūb yā nāme veyā teẕkire gönderüp ol gönderilen ādem mühürlerin izāle idüp maḫfīce oḳurken āḫerden "Nedür ol?" diyen, "Yā getür ben de ḳırā'at ideyim." diyen şeddelü eşşeklere; ve ṭa'ām vaḳti geldükde vaḳtini bilüp kibār ziyāretine varan ḳuzġun edebsizlere; ve kibār ḫuddāmlarına āşıḳ geçinen püzevenglere; ve ṭabl ü sūrnā ile maḥallede şarāb içüp ḫalḳı āgāh iden bī-ḥicāblara… (Esir 2001: 117, 119) gibi.

Bu iki eser, Lâmiî'nin latife ve hezel yönünün ne denli renkli olduğunu gösterir. Lâmiî'nin hezel yönünün tam olarak ortaya konması için diğer

---

4 Sen ilim ve fazilet sahibisin, bu günah sana yeter!

5 Eserdeki bilgilerden Lâmiî'nin, eserini oğlu Abdullah'a verdiği, Abdullah'ın da kitaba bazı eklemeler yaptığı anlaşılıyor. Yaşar Çalışkan tarafından sadeleştirilerek *Lâmiî-zâde Abdullah* Çelebi, *Latîfeler* adıyla yayımlanmıştır.

6 Doğrusu "nefīr-ḫ̆ ān" olmalıdır.

eserlerinin de incelenmesi gerekir. Çalışmamızın bu amaca hizmet edeceğini düşünmekteyiz.

II.2. Münşeât'ta Hezel Tarzında Bir Mektup

Tarafımızdan yayımlanan *Münşeât*'taki mektuplardan beşincisi hezel tarzındadır. Mektup, İmam Nimetullah'la Hacı İlyas adlı birinin torununa gönderilmiştir. Konu, Bursa Ḥişārı içinde Naḳḳāş ʿAlī Maḥallesinde yanan bir mescidin onarımı için harcanan parada usulsüzlük yapıldığı ve "ḫizmetde taḳṣīr ve tehāvün" olduğu iddiasıdır. Mektup özetle şöyledir:

Bursa Hisarı içinde Nakkaş Ali Mahallesi'nde yanan mescidin onarımı için mektupta adı geçmeyen biri tarafından bir miktar para gönderilmiştir. Ancak para, onarım için yeterli olmamıştır. Parayı veren kişi ile İmam Nimetullah arasında bazı tartışmalar olmuştur. Mektuptan anlaşıldığına göre bu usulsüzlük iddiasına Lâmiî de dâhil edilmek istenmektedir. Bağışta bulunana göre paranın tamamı mescidin onarımda harcanmamıştır. Müddei durumu iyice araştırsın diye bilirkişi de göndermiştir. Bilirkişinin verdiği raporda paranın bir kısmı onarım için harcansa da kalanının İmam Nimetullah'la onarım işini yapanlar arasında paylaşıldığı kaydedilmiştir. Ayrıca yapılan işte eksiklik ve aksaklıklar olmuştur.

Lâmiî'ye göre iddialar art niyetle yapılmıştır. İmam Nimetullah halk arasında sevilen, güvenilir ve yardımsever biridir. Harcanan parada usulsüzlük yoktur. Problem, bilirkişinin objektif olmamasından ve işini doğru yapmamasından kaynaklanmıştır. Ayrıca bilirkişi art niyetlidir ve iddia sahibinin adamıdır. Bilirkişi, tüm harcamaların kaydedildiği masarif defterine baksa gerçeği görecekti ama bunu yapmamıştır. Tamiratta da gereksiz işler yapılmamıştır. Müddeinin asıl maksadı mescidi ortadan kaldırmaktır.

Mektup muhteva olarak ana hatlarıyla böyledir. Mektupta iki farklı üslubun olduğu göze çarpar. Bunlardan ilki, eleştiri sınırları içinde kalan sözlerdir. Mektubun girişinde müddeinin iddia ettiği gibi bir durum yoktur. İmam Nimetullah güvenilirdir, bunun aksini iddia etmek nimetullaha küfürdür: "İmdi kelāmuŋuzdan kemālüŋüz maʿlūm ve peyāmuŋuzdan keyfiyyet-i ḥālüŋüz mefhūm oldı. Evvelā Niʿmetu'llāh gibi müstaḳīm ve müselmān-ı emīn ve ehl-i Ḳur'ān kimesne, ki beyne'n-nās diyānet-ile maʿrūf ve emānet-ile mevṣūfdur, ḥasbeten li'llāh size müteʿalliḳ ḫidmete mübāşeret idüp, saʿy-ı cemīl eyleye. Siz bu niʿmetüŋ şükrin bilmemek niʿmetu'llāha kāfir olmaḳdur." (Esir 2006: 112)

Yine müddeinin iddialarına cevap niteliğindeki şu sözler de eleştiri sınırları içindedir: "Ve ol söz ki bu miḳdār ḫarc olmayup üleşmişsiz didüğüŋ yine ḥālüŋe muṭābıḳ ve ḫayālüŋe muvāfıḳ ḳażıyyedür. Āyīne kec olsa cümle ʿālemüŋ ṣūretin kec gösterür. Naẓmun li-mü'ellifihi:

Aŋa kim virdi Ḥaḳḳ egri nigāhı
Ḳılur her bir naẓar biŋ iştibāhı"

Belī bu ṭoġrı sözdür ʿayn-ı muʿvec
Sehī ḳāmetleri her dem görür kec" (Esir 2006: 112)

Bilirkişi müddeinin adamıdır. Böyle bir kişi tarafsız olamaz. Ayrıca bilirkişi yaptığı iş hakkında yeterli bilgi ve donanıma sahip değildir, anlamındaki sözler de eleştiri değeri taşır: "Eger ehl-i ḫibre didügüŋ kendü tevābiʿ ü ensābuŋ ve levāḥiḳ ü aṣḥābuŋ ise ʿaceb degüldür ki öyle dimiş olalar!... Naẓmun li-mü'ellifihi: Ḳabūl ü reddi nādānuŋ olur sehl" (Esir 2006: 113)

Anlatımlardan ikincisi, Lâmiî'nin müddeiye yönelik, eleştiri niteliğinden çıkıp hakaret boyutu kazanan sözleridir: "Vā men keffere Firʿavne…[7] Ey miskīn! Vāriṣ-i Firʿavn u Hāmān ve ḳarīn-i dīv ü şeyṭān olmaġla maġrūr u memkūr ve Ḥaḳḳdan külliyyen dūr u mehcūr olma!… Eger bu ḫayāl-i fāsid kendü ḳarīḥaŋdan ise, cehlüŋe iʿtirāf ve ḥālüŋe inṣāf idüp ol fikr ü endīşeden ve zuʿm-ı şeyṭanat-pīşeden geçüp, ḥaḳḳ-ı ṣarīḥa ve ḳavl-i ṣaḥīḥa tābiʿ ol!… yā bir ṭabīb-i ḥāẕıḳdan ve ḥekīm-i ṣādıḳdan şerbet içüp aḫlāṭ-ı rediyyeyi vücūduŋdan iḫrāc ve kendüŋe ʿilāc eyle!...Ve ger hem-ḳadeḥlerüŋden şeyāṭīn-i ins ve hem-demlerüŋden ġıylān-ı cinne uyduŋsa dāyim istiʿāẕe idüp meşġūl-i lā-ḥavle ol!... İy miskīn! Ḳanı āyīn ü dīn?" (Esir 2006: 113-115)

Mektubun dili, *Münşeât*'taki diğer mektuplara kıyasla sadedir. Bu sadelik içinde nükte ve latife tarzında iki mesel anlatılmıştır. Meseller ince manalar taşımakta ve ders verir niteliktedir. Mesellerden ilki, müddeinin, mescidin onarımında gereksiz işler yapıldığı iddiasına cevaptır. Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sinden kısmen değiştirerek almıştır. Mesel şöyledir: Rafızî'nin biri Hz. Ali sevgisiyle iğne ile vücuduna aslan resmi çizdirirmiş. Ancak iğnenin acısına dayanamayıp resmi çizene demiş: "Be hey yār-ı cānī, şu şimdi yazduġun yir aşlanuŋ niresidür?" Resmi çizen cevap vermiş: "Ḳulaḳlarıdur." Rāfizî demiş: "Kulaḳ ne lāzımdur, bu aşlan ḳulaḳsuz olsun!" Resmi yapan "ḫoş" diyüp başka bir yerden resme devam etmiş. Rafızî dayanamayıp yine sormuş: "Bu daḫı niresidür?" Resmi yapan yine cevap vermiş: "Bu ayaḳlarıdur." Rāfizî demiş: "Ayaḳ daḫı ḥācet degüldür." (Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî 2007: 128, 129) Lâmiî, bu meselle müddeiye şu mesajı veriyor: "İmdi bu ḫarc sūzenleri bağruŋa şöyle te'ṣīr itdi ki, bu ne lāzım bu ne ḥācet diyüp külliyyen mescidi ortadan refʿ itmek dilersin!" (Esir 2006: 114, 115)

Müddeinin bir başka iddiası da şudur: Ustalar ve işçiler yemek yemek için çarşıya çıktıklarında işlerinin başına geç dönerlermiş, böylece işlerini

[7] Vay Firavun'u azdıranın hâline!..

aksatırlarmış. Lâmiî bu iddianın yalan ve iftira olduğunu şu meselle anlatır: Ölmek üzere olan bir mezar hırsızı oğlunu yanına çağırmış ve vasiyet etmiş, demiş ki: "Oġul bir meslek sülūk it ve bir yola git ki ataŋa ḫayr duʿālar ve bī-iḫtiyār ṣenālar ideler." Mezar hırsızı kısa zaman sonra ölmüş. Oğul da en iyi meslek baba mesleğidir deyip babasının yolunu tutmuş, o da mezar hırsızı olmuş. Hem öyle böyle mezar hırsızı olmamış!.. Ölüleri mezarlarından çıkarıp soyarmış, çeşitli işkenceler yapar ve öylece ortada bırakırmış!.. Halk, oğul hırsızının yaptıklarını görünce babasını rahmetle anar olmuşlar, "raḥmet evvelki nebbāṣa" derlermiş (Esir 2006: 116). Lâmiî bu meselle şunu demek istiyor: Baban da yalan yanlış işler yapardı ama -Allah babana rahmet eylesin- sen bu hususta babanı da geçtin!

Lâmiî, mektubunda müddeiyi kastederek sözlerinin nasihat olduğunu, bunda alınacak, gücenecek bir durum olmadığını, tam tersine, alması gereken dersler bulunduğunu söyleyerek hezel söylediğini belirtiyor. Lâmiî'nin amacı kalp kırmak değildir: "Ḳayurmaz bu sözler naṣīḥatdur, egerçi bi-ḥasebi'ẓ-ẓāhir faẓīḥetdür; ḫāṭıra ġubār gelmesün ve āyīne-i dil jeng ü reng almasun!"

Hezl-i men hezl nīst taʿlīm-est

Beyt-i men beyt nīst iḳlīm-est[8] (Esir 2006: 116).

III. Değerlendirme ve Sonuç

Tebliğimizin başında hezelin genel olarak "şaka, mizah, eğlence, alay; meşhur bir nazmın vezni ve kafiyesi taklit edilmek suretiyle yazılan latife yollu şiir" olarak tanımlandığını söylemiştik.

Ele aldığımız mektupta biri eleştiri, diğeri kaba olmak üzere iki farklı ifade kullanılmıştır. Ayrıca iki mesel anlatılmış ve hezel söylendiği belirtilmiştir. Bu ifadeler ve meseller iç içe olup anlam yönünden birbirlerini tamamlamaktadırlar. Bu şekilde mesajın yerine ulaşmasında ortak katkı sağlamaktadırlar. Mektupta iddiaların maksatlı olduğu dile getirilirken mesellerle de duyulan rahatsızlık ince anlamlı laf dokundurmalarla muhataba iletilmiştir.

Lâmiî'nin gerek *Nefsü'l-emr-nâme* risalesinde gerekse mektubundaki hezellerinde yukarıdaki tanımların dışında kalan yönler olduğunu söyleyebiliriz. Mesela Lâmiî'nin mektubundaki hezelleri, içinde manzum parçalar da bulunan, geneli bakımından mensurdur. Ayrıca bu sözlerin hiç şakaya alınır tarafları da yoktur. Yer yer eleştiri, yer yer de kaba ve laf dokundurmalar bulunmaktadır. Mektuptaki hezellerde bir yanlışlığın düzeltilmesi amaçlanmaktadır. Eleştirel ve kaba ifadeler önde, laf dokundurmalar arkadadır. O zaman "Hezel nedir?" sorusunu bir kez daha sormak gerekiyor. Biz hezeli; "Fert ve

[8] Benim hezelim sadece hezel değil ders de verir; benim şiirim sadece şiir değil, bir ülkedir.

toplum hayatındaki bir yanlışlığın veya beğenilmeyen bir durumun düzeltilmesine yönelik, içinde yerine göre latife, nükte bulunan; yerine göre abartı, kaba, iğneleyici, laf dokundurmalar ve eleştirel ifadeler olan manzum, bazen de mensur sözler." olarak tanımlayacağız. Hezelde amaç, laf dokundurarak ve nükte ile bilgi vermek, doğruyu söylemek, eksiklik ve yanlışlığı dile getirmek ve düzeltilmesini istemektir. Lâmiî de hezellerinde bunu yapmıştır.

Kaynaklar

ÖZEK, Ali vd. (1997), *Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meali*, TDV Yayınları, Ankara.

ÇALIŞKAN, Yaşar (1994), *Lâmiî-zâde Abdullah Çelebi, Latîfeler,* MEB Yayınları, İstanbul.

DEVELLİOĞLU, Ferit (1996), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.

ESİR, Hasan Ali (2001), "Lâmiî Çelebi'ye İsnat Edilen Bir Eser: Risâle-i Nefsü'l-Emr-i Lâmiî", İlmî Araştırmalar, C 12, s. 111-120.

ESİR, Hasan Ali (2006), *Münşeât-ı Lâmiî (Lâmiî Çelebi'nin Mektupları) -İnceleme-Metin-İndeks-Sözlük-*, KTÜ Yayınları, Trabzon.

LÂMİÎ ÇELEBİ, *Letâif-name*, Taksim Atatürk Kitaplığı MC_Yz_K0176.

MEVLÂNÂ CELÂLEDDÎN-İ RÛMÎ (2007), *Mesnevî-i Şerîf*, çev.: Süleyman NAHÎFÎ, Sad.: Âmil ÇELEBİOĞLU, Timaş Yayınları, İstanbul, s. 128, 129.

PAKALIN, Mehmet Zeki (1993), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü-I*, TDV Yayınları, İstanbul.

Ş. SAMİ, *Kamus-ı Türki* (1317), Dersaadet.

TAHİRÜ'L-MEVLEVİ (1973), *Edebiyat Lügatı*, Enderun Kitabevi, İstanbul.

ELEKTRONİK ORTAMDA MİZAH VE MİZAHİ BİR TİP: BAATTİN

İsmet ÇETİN[*]

Giriş: Elektronik İletişim ve Mizah

Sanal âlem veya sanal ortam diye adlandırılan, daha çok elektronik iletişim vasıtası olarak kullanılan internet, ilk önce ABD'de askerî amaçlı kullanılırken 1990 yılından itibaren sivil alanda kullanılmaya başlanmıştır. Türkiye ise internet kullanımına 1993 yılı itibarıyla geçmiştir. Çeyrek asra yaklaşan zaman içinde Türkiye'de internet kullanımı süratle artmış ve nüfusun yarısından fazlasının internet erişimine sahip olduğu tespit edilmiştir. 2015 Nisan ayı itibarıyla Türkiye'de internet kullanan bireylerin oranı %59,9 olup, internet kullanıcılarının %80,9'u sosyal medya üzerinde profil oluşturup mesajlaşmış veya fotoğraf vb. içerik paylaşmış, %62,1'lik kesim kendi oluşturduğu metin, görüntü, fotoğraf, video, müzik vb. içerikleri herhangi bir web sitesine paylaşmak üzere yüklemiş. Konumuz olan internet ortamında mizah bu iki grup içindedir. Yani hem içerik oluşturma hem görüntü alma ve yükleme ile bunları diğer kullanıcılarla paylaşma yolu seçilmektedir. (http://www.tuik.gov.tr)

Elektronik iletişim alanındaki süratli gelişme ve değişmeler, ülkemizde de çok kısa sürede hissedilmiş ve bu alanda dünyada ilk sıralarda (16. sıra) yerini almıştır. Çok süratli ve sürekli gelişen elektronik ortam, kendi kuralları içinde bir hayat alanı oluşturmuştur. Sanal âlem, sanal dünya, bilgisayar dünyası adlarıyla oluşturulan bu alan, adlandırmadaki gibi sanal bir âlem değildir. Kültürel alandan bilim alanına, edebiyat alanından fizik alanına kadar insan hayatında var olan bütün unsurları bünyesinde barındıran ve merkezinde insanın olduğu yazısı, görsel malzemesi, sözel yönü ve iletişimi sağlayan altyapı elamanlarıyla gerçek bir dünyadır. Merkezinde insanın olması dolayısıyla da beslenmeden sohbete, haberleşmeden tedaviye, savunmadan eğitime kadar yaşanılan hayat ve bu hayat içinde düşünülen, tasarlanan, gülünen, ağlanan, hayal edilen her şey, insan duygularına dair şeylerin de olduğu gerçek bir dün-

[*] Prof. Dr. / GÜ Gazi Eğitim Fakültesi / icetin@gazi.edu.tr

yadır elektronik/sanal alan. Bu elektronik çatının altında önemle durulan bir alan da kültürel alandır.

W. Ong'un ifadesiyle "kutsal" olan söz ve bütün kültürel alan ile bilginin aktarıldığı sözlü kültür ortamı, daha sonra yazı ve matbuattaki gelişmeler vasıtasıyla yaratılıp yayılan yazılı kültür alanı ve nihayet elektronik kültür alanı, bütün insanlığı söz ve yazılı alandan daha süratli etkileyen, etkilemekten öte hâkimiyeti altına alan bir dünya olarak ortaya çıkar. Elektronik imkânların kullanıldığı sosyal alanlarda bilgi ve kültür yayılması söz ve yazıya nispeten oldukça fazla ve daha süratlidir. Ergur'a göre "elektronik teknolojiler günümüz dünyasında toplumsal örgütlenmeleri ve kültürel pratikleri büyük bir hızla dönüştürebilme potansiyeline sahip temel bir belirleyici olarak görülmektedir. Bu nedenle teknolojinin sosyal bilimler açısından incelenmesi öncelikle "teknik" bir olgu olarak değil, tüm kültürel evreni bütünsel olarak etkileyen bir ilişkiler sistemi olarak tanımlamayı gerektirir" (Ortakcı 2014: 77). Sözlü kültür ortamından elektronik kültür ortamına geçiş sürecinde insanlık tarihine paralel olarak kültür ve medeniyet alanlarında değişiklik olmuş, teknolojinin gelişmesi gibi kültürel alan da tekâmül etmiştir. Burada tekâmülü insanoğlunun hayatını kolaylaştırıcı yönde gelişmesi anlamında kullandık. Zira bilginin üretilip yayılması, yukarıda da ifade edildiği gibi elektronik alanda sözlü ve yazılı kültür alanından daha çabuk olmuştur. Sadece üretilip yaygınlaşması/yayılması değil, değişikliğe uğraması da çabuk ve sık olmaktadır. Bunun yanı sıra elektronik ortamın sanal alan olarak mücerret/soyut bir alan gibi algılanması ve hatta böyle kabul görmesi, o alanının gerçeklikten uzak olması biçiminde algılanmasına da sebep olmaktadır. Dolayısıyla gerçek hayattan uzak, daha özgür ve belki de en önemlisi sanal âlem teknolojisinin daha kolay ulaşılabilir olması, insanların ürettiği bilgileri daha kolay ve daha cesur bir biçimde sunmaları, düşüncelerini daha kolay, daha rahat dillendirmeleri ve paylaşmaları, bu alanının cazibesini artırmaktadır. Cazibe merkezi olan elektronik alan / sanal ortam, birbirini hiç tanımayan ve belki de hiç tanımayacakları insanları bir araya getirip aynı düşünce platformu çevresinde buluşturduğu gibi, farklı düşüncede olanların da birbirini tenkit edebildiği ancak fiilî iş birliği veya çatışmaların yaşanmadığı bir alandır. Bu alanda daha önce üretilen bilgiler, kültür unsurları yeniden yaratılıp yayılmakta, ferdî yaratmaların zaman içinde anonime dönüşmesi de izlenebilmektedir.

Hiciv, komik temeli üzerine kurulur. Dolayısıyla gülme unsurunu ön plana çıkarır ve bu esnada ortak bir saldırı veya geri çekilme hâli doğar (Türkmen 1996: 263). Saldırı veya geri çekilme hâlinin öne çıkmasına sebep, toplumun belirlediği kurallar manzumesidir. Bu kurallar toplumun çeşitli kesimleri veya fertleri tarafından kendilerine uygun bulunmaz ve ortak kurallara uymama sonucunu doğurur. Bu ise toplumun genel bir baskısına sebep olur ve kurallara

uymayan, kurallar karşısında eksikleri bulunan kişi veya kesimler komik duruma düşerler. Sonunda karşılıklı tavır alma ve nihayet hiciv oluşur. Hicvin oluşması sıradan olmayıp insani olmanın gereği estetik, moral, mantık, zekâ ve düş gücünü gerektirir (Akar 1999: 9). Dolayısıyla hiciv sözden elektronik ortama taşınıncaya kadar her safhada zekice yapılmış fiil olarak kabul edilmelidir. Hiciv daha çok komik olanla topluma verilmeye çalışılmaktadır. Sinema (Sunal 2012), karikatür (Blazevski 2004: 69-70), fıkra (Yücel 2002: 731-733; Şahin 2010), edebiyat (Levend 1970; Levend 1970; Güven 2006; Özcan 2002), masal (Yücel 2008: 619-625) gibi her alanda, hayatın bütün yönleri komik çevresinde gelişen olaylarla hicvedilmekte, hicvedenlerce gerekli mesajlar gönderilmektedir. Zaman zaman da anlatı, eser veya çizgiler hiciv sınırını aşıp başkaldırı/kavga (Zelyut 1982) ve laubaliliğe hatta müstehcenliğe varan ifadeler (Çeltik 2008: 437) kullanılmaktadır.

Mizah ve Karikatür

Hicvin, hicvetmenin, mizahın, zaman zaman komiğin, eleştirinin, olumlu veya olumsuz görüş bildirmenin yollarından biri çizgi komiği olan karikatürdür. Karikatürün 15. yüzyılda Leonardo di ser Piero da Vinci (15 Nisan 1452 - 2 Mayıs 1519) ile başladığını ifade eden araştırmacılar, karikatürün bir hiciv vasıtası olarak kullanılmasını da 16. yüzyılda Agostino Carracci ile başladığını tespit etmişlerdir (Şenyapılı 2000: 3-5; Yardımcı 2010: 28-29). "Konusunu çizgiler vasıtasıyla mizahla biçimlendiren eleştiri sanatı" (Okutan 2013: 10) olan karikatür, genel olarak bir protesto tarzı olup toplumsal yapıda görülen bozuklukları, haksızlıkları, aksaklıkları ortaya çıkarmak, zaman zaman açıkça muhalefet etmek veya tenkitte bulunmak, zaman zaman da bu işlevleri örtülü biçimde yerine getirmektedir.

Çizgi yoluyla mizahi bir anlatım yolu seçilmesi komik/gülmelik unsurların görsel biçime dönüştürülmesidir. "Bir şeyin, bir kimsenin, bir olayın alaylı, insanı güldürecek ve düşündürecek bir biçimde çizilmiş resmi" (Hançerlioğlu 1992: 144) olan karikatür, toplumun kültürel katmanları arasında farklı algılanıp anlaşılır ve anlatılır. Gerçek şekillerin deforme edilip benzemezlikler üzerine kurulan ama çeşitli ön bilgilerle benzeştirilen varlık veya kişiler, çizer ve okuyucu bağlamında anlamlandırılmaktadır. Karikatürler, gerçek biçiminden uzaklaşıp benzetilen unsurların sembolleri hâline gelirler. Bu semboller ise evreni algılama, anlama, yorumlama ve hayatına uyarlama biçimi içende anlamlandırılır ve anlamlandıranların ortak sembolü hâline gelir. Ortak sembol hâline gelmesi ise toplumun bu kesiminde ortak bilincin oluşmasını sağlar. Lent, karikatürün kültürel ahlakı yansıttığını, yükselttiğini ve değiştirdiğini söyleyerek aynı zamanda kültürel yönlendirici olduğunu vurgular. Bunun için de karikatürün ilkesel mesajlar verilmesi ve tavsiyelerde bulunması gereklidir.

Toplumun ahlak kurallarına ters olmayan, dolayısıyla toplumun kültürel alanı içinde yaratılan mizah, iyi bir karikatürün dayanağı olur. (Lent 1998: 13).

Mizah-Karikatür-Elektronik Ortam

Ortak bilincin oluşması, elektronik alanda yayılan kültürel unsurların önce sahiplenenleri, tarafları/sempatizanları arasında, daha sonra da tedricen toplumun diğer katmanları arasında yayılmaya başlar. "Sanallaşan mizah ve sanal mizah" kısa süre içinde kültürün en hızlı sanallaşan ve sanal ortamda gelişen, büyüyen alanlarının başında gelmektedir (Özdemir 2009: 1278)

Elektronik bilgi alanının kullanma istatistikleri yanında çalışmaya konu edindiğimiz mizahın elektronik/sanal ortamda kullanılmasına dair 2007 yılı verileri de tespit edilmiştir. İlgili çalışmada 2007 yılı Ağustos ayı itibarıyla sanal dünyada "mizah" sözcüğüyle ilgili 12.600.000 veriye rastlanmıştır. "Türk mizahı" anahtar sözcük öbeğiyle Google (www.google.com) adlı arama motorunda yapılan taramada üç milyona yakın veriye (2.980.000) ulaşılmıştır. Bu verilerin, her geçen gün hızla arttığı gözlenmektedir. (Özdemir 2011: 1278). Aradan geçen sekiz yılda sanal ortamda başka bilgi ve verilerde artış olduğu gibi konumuz olan mizah ve mizahın başka adlandırma ve algılanmalarıyla ilgili verilerin de büyük oranda arttığı tespit edilmiştir.

Google (www.google.com) arama motorunda 2015 yılı itibarıyla "mizah" anahtar kelimesiyle 3.390.000, "Türk mizahı" anahtar kelimesiyle 839.000, "gülünç" anahtar kelimesiyle 473.000, "komik" anahtar kelimesiyle 35.500.000, "komedi" anahtar kelimesiyle 16.900.000 ve "espri" anahtar kelimesiyle 967.000 rakamına ulaştığı tespit edilmiştir.

Oldukça fazla sayıda olan mizah ve mizah çevresinde yığılan veriler yazılı, çizgi ve görsel mizahi unsurlar yanında bu konuyla ilgili çeşitli çalışmaları da kapsamaktadır. Ancak yazılı, çizgi ve görsel mizahi verilerin daha fazla sayıda olduğunu göz ardı etmememiz gerek. Görsel alanda, Google video arama motorunda, karikatür anahtar kelimesiyle arama yapıldığında 4.350.000 sayısı yer almaktadır. Karikatür ve çizim bilgisiyle ilgili 230.000, "komik" anahtar kelimesiyle 187.000.000, "mizah" anahtar kelimesiyle 237.000 sayısı verilmektedir. Bu sayılar mizahi alanının zenginliğine işaret ettiği gibi elektronik ortam kullanıcılarının mizaha olan ilgisini de göstermektedir.

Karikatürcüler Derneği, 31. Nasreddin Hoca Uluslararası Karikatür Yarışması (2011) duyurusunda "mizahın yani gülen düşüncenin ve onun evrensel dili olan karikatürün, barışçıl ve hoşgörülü bir dünyanın kurulması yolunda gülmeyen düşünceye karşı etkin bir silah olduğu inancındadır" cümlesiyle karikatürün işlevine işaret etmekte ve onun olumsuzluğun karşısında olduğunu ifade etmektedir. Olumsuzluklar, uyumsuzlukların sonucunda ortaya çıkar ve

uyumsuzluğu gülmeye çevrine insanoğlu ancak o zaman rahatlayabilir. Rahatlamak ise içinde yaşadığı / içine doğduğu veya yaşamak zorunda kaldığı toplumla barışık olma hâlidir. Dolayısıyla karikatür, mizahi bir unsur olarak insanoğlunun toplumla barışık yaşamasını sağlayan bir araç olarak da kabul edilebilir.

Baattin

Karikatürde mizah sadece eleştiri yoluyla yapılmaz. Çizgi, dolayısıyla çizerin marifeti, çizgiyi destekleyen söz ya da ön şartlanmışlıkla öğretilen, karikatür karakterinden ayrılmış söz de mizah unsurudur. Çizgi olmadan sadece sözle karikatür olur mu? Baattin tiplemesini çizen/çizenler çizgisiz, sadece söz ile mizahı yaratmışlar ve okuyucuyu, yazdıkları sözlerle Baattin'i birleştirmeye yönlendirmişlerdir: "Parayla çözülemeyecek sorunları olan arkadaşlar varsa paralarını ben alayım. / Hani damacana pompasını fazla pompalarsında su gözlerinin önünde yavaşca taşar sen de çaresizce izlersin ya. / Bir annenin en yapmacık hâlini, misafirliğe gelen çocuğun halıya döktüğü çayı temizlerken "aman ne olcak" derken görebilirsiniz. / Mutluluktan havaya uçsam kesin üst geçide falan denk gelirim, çarpar geri düşer arabaların altında kalırım. / Şanssızlık bizde ata sporu. / Tükenmez kalemin tükendiğine inanmayıp ucuna 'hoh'layan umut dolu insan bizdendir." (http://www.neguzelsozler.com)

Konumuz olan Baattin karakterinin yaratıcısı Uğur Gürsoy, "Baattin karakteri de mahallemizdeki bir çocuktan esinlenerek ortaya çıktı. Annesi babası olmayan, dedesiyle yaşayan, çeşitli işlerde çalışan bir çocuktu. Ağacın altında oturup şarkı söyleyen, sigara içen, duygusal, hızlı büyümüş bir çocuk. Çocuk 2013 yılında ODTÜ'de mühendislik okumaktadır." cümleleriyle Baattin tiplemesinin kaynağını açıklar ve adının da kendi babasının adı Bahattin'den mülhem olduğunu ifade eder. Yukarıda zikrettiğimiz Lent'in "Kültürel alan içinde yaratılan mizah, iyi bir karikatürün dayanağı olur." ifadesi, Türk kültür alanında, öksüz ve yetim, dedesinin yanında büyüyen ve acınarak bakılan bir insanın yetişme şartlarının ortaya çıkardığı çelişki, hüzün, yoksulluk ve yokluk duygusu gibi unsurlarla kişinin toplumdan farklılaşması, tecrit edilmesi ve komik duruma düşmesi sonucu gelişen mizahi bir durumun karikatüre yansıması, karikatür-kültür ilişkisin işaretlerinden olmalı.

Çocukluğunda sokakta geçirdiği zamandan dolayı karikatürize edilen ve Baattin adı verilen çocuğun ağzından konuşma baloncuğu içindeki; "Karikatürize oldum. Sağ üst köşedeki paylaş simgesine basarak paylaşabilirsin." cümlesiyle verilen bilgi, okuyucu/takipçiyi Baattin, Öz Baattin, Baddin, Baho gibi adlarla anılan Baattin'e götürür. Sokaktan sanal âleme giren çocuk, aynı

zamanda hüzünlü bir hayatı, aykırı fikirleri, muhalif düşünceyi, ters davranışları mizahi tarzda anlatmaya başlar.

Çizerinin inisiyatifinden çıkan Baattin, başka çizerler tarafından köklü bir kimlik değişimine uğrar. Cinsiyet, memleket, sosyal statü, fikir kulübü, tuttuğu takım gibi birçok yönden artık farklılaşmıştır. Baattin, "Baattin, Battin, Bahatin. Ama benim adım Battin. Yanlış söyleyeni bıçaklarım." ifadesiyle adındaki değişikliğe tahammül edemiyor ve yanında bulundurduğu silahıyla tehdit ediyor. Ancak Baattin'in adlandırması bununla kalmaz. Öz Baattin, Baho, Baattin Marley, Picbaattin, Baattin Reyiz ve başka adlarla yeni Baattin tipleri yaratılır.

Çizer, Fırat adlı karikatür karakterini çizerken arkadaşı Baattin'i de çizer. Ancak onun ailesinden iz yoktur. Baattin çizerlerinden birisi Baattin'e anne uydurur. Anne, Baattin'in davranışlarını beğenmemektedir. Burada Keloğlan'ın Keloğlan'la yıldızı barışmayan, çoğu kez onu evden kovup masalın akışını sağlayan Keloğlan'ın anasına benzer bir anne tipi hatırlarız.

Annesinin Baattin hakkında olumsuz düşüncelerine rağmen o, Ortadoğu ve Balkanların en yakışıklısı, yüzyılın en yakışıklı erkeği seçilir ve bir sertifikayla tescil edilir (yuzyilin-en-yakisikli-erkegi-baattin).

Baattin karikatürlerinde ilk çizildiği zamandan itibaren yalnız olan karakter, beşik kertmesiyle yalnızlıktan kurtarılmaya çalışılır. Baattin'in ikizi görünümünde olan Bahriye; "Tencere yuvarlanır kapağını bulur." atasözünü hatırlatır.

Bahaddin/Baho, Baaddin adlarıyla elektronik ortamda gezinip duran heccav, başta çizeri Uğur Gürsoy'un tasarladığı bir figür olmaktan uzaklaşmış görünüyor. Zira çizerle yapılan röportajda; "Baattin, Fırat'ın arkadaşı yan bir karakterken başlı başına bir karakter oldu ve fenomen hâline geldi... İnternette Fıratlı Baattin karikatürü dışındakiler bana ait değil. Yalnızca çizgisi bana ait, yazılar anonim. İnsanlar Baattin figürünü alıp yanındaki içi boş balona istediğini yazıyor. Herkes kafasına göre takılıyor. Görüntü sempatik olduğu için ne yazsanız çok hızlı yayılıyor." (Gül 2013) ifadelerinden bu anlaşılmaktadır. Bu cümlelerden hareket ettiğimizde Baattin'in çizerinin inisiyatifinden çıkmış, toplumun/takipçilerinin inisiyatifiyle hareket eden bir karaktere dönüşmüştür. Bu dönüşüm fert olarak artık çizerin düşüncelerini yansıtmaz.

Baattin tiplemesinin ferdî eser olmaktan çıkıp anonimleşmesi, toplumun ortak mizah anlayışı, olayların mizahi tip çevresinde yorumlanması, kolektif bilincin ürünü olarak Baattin'i popüler kılar. Özellikle genç kuşağın ilgi alanında olan bu tip karikatür markalaşmaya doğru yol alır. Ankara'da müşteri-

leri gençler olan "Baattin & Fırat Kafe" adıyla 2004 yılında bir ticarethanenin bulunması buna örnektir. (www.baattinfirat.com)

Baattin figürü endüstriyel alanın da malzemesi olur ve ekonomik değer kazanır. Süs eşyası, saat, hediyelik eşya gibi genç kesime hitabeden popüler ürünler olarak pazarlanmaya başlanır. (www.toptans.net; www.tmshoptr.com; www.seker-pastasia.com).

Başlangıçta Fırat adlı bir karikatür karakterinin yanında figüratif rol alan Baattin tiplemesi o toplum tarafından kabul görür ve patenti alınır. AA kaynaklı bir haberde, Uğur Gürsoy yarattığı tipi, dolayısıyla kendi yarattığı markayı korumak için Baattin'in patentini alır. (http://www.elele.com.tr)

Patent başvurusunun sonucu ne oldu tespit edemedik. Ancak sonuç ne olursa olsun Baattin tiplemesi, elektronik ortamda sürekli dolaşıyor, yeni şeyler ilave edilmek suretiyle sürekli Baattinler ve Baattin düşünceleri, sözleri, fiilleri üretiliyor. Üretilen Baattin ve çevresinde oluşan popüler kültüre ait ürünler tüketiliyor olmalı ki üretim devamlılık gösteriyor. Üretimin kolaylaştırılması için hazır kalıplar da çizerlere verilmekte. Çizer/çizerler veya konuşma baloncukları yazarları geliştirdikleri tipe göre bir dil oluşturmuşlardır. Daha çok argonun hâkim olduğu bir dil, Türkçe'nin telaffuz ve yazılmasına da iyi örnek teşkil etmemektedir. Bunu örneklendirmek için bildiride karikatür alıntılarında değişiklik yapılmamıştır.

Öz Baattin adlı elektronik uzantıda "Baattin Karikatürü Oluştur" kutucuğu ve altında "Buraya Metninizi Yazın" ibaresi konulmuş. (http://listelist.com)

Baattin kimliğinin yeniden oluşturulması, bir yandan karikatür tiplemesinin hemşehrilik davranışıyla yeniden şekillenmesine örnek teşkil ederken bir yandan da takipçi profili hakkında bilgi vermektedir. Baattin çizerleri, kendileri veya yaşadıkları bölge/memleket bağlılığı ile Baattin'i kendilerine hemşehri yaparlar. Baattin; Erzurumlu Dadaş, Elazığlı Gakkoş, Sivaslı Yiğido, Gaziantepli, Aydınlı Efe kimliğiyle, Antepli, Denizlili, Malatyalı hatta Malatya'ın ilçesi Akçadağlı olarak çizilir. Baattin'in memleket kimliği sadece çizim, söz veya kıyafetle ifade edilmez, davranışlarına yansır ve düşünceleri sözle belirtilir.

(www.tortumlum.com; www.instarank24.com; efe baattin (@efebaattin) twitter.com).

Fırat adıyla çizilip Fırat karakteri çevresinde gelişen karikatür, karikatürize edilmiş çizgi kısa hikâyelerden bağımsız olarak alınan Baattin, Fırat çizimi ile *Uykusuz* dergisinden çıkarılmış, çizer ve çizerin fikir dünyasından ayrıldıktan sonra toplumun çeşitli kesimlerinde muhalefet eder bir yapıya bürünmüştür. Muhalefet etmek bazen kullanılan dil ve dil işaretleriyle yapılır. Elektronik ortamda yazışmalarda kullanılan özel dil ve çeşitli işaretler Bahad-

din'ce tenkit edilir. Elektronik ortamda kullanılan dilde yapılan oynamalar, kısaltmalar, hece, kelime hatta cümlelerin kısaltılması, yazı yerine şekillerin kullanılması, mahallî ağızla konuşması/konuşturulması hicvedilir: "Yazdığım mesaja sadece :) diye cevap vereceğine gel anama söv, sülalemi ipe diz, evime haciz getir." ve "Günaydın :) diye yazılır. Yaa ben seninle konuşarak yeni güne başlamak istiyorum. Böylece bütün günüm mükemmel geçiyor. Daha çok mutlu ve daha çok huzurlu oluyorum." ifadeleri buna örnek teşkil eder. (https://www.google.com.tr/search)

Baattin bir yandan Türkçe dışında bir dil öğrenmenin zorluğunu anlatırken bir yandan da yabancı dil öğretmenlerinin dil bilgi ve becerisini aşağıdaki diyalogla hicveder:

"+good morning children.

+good morning teacher.

+how are you today?

+fine thanks and you?

+thanks sit down,

+yasin tahtayı silsene yavrum"

Öğretmeni hicveden Baattin bir başka meslek grubu doktoru ve doktor-hasta ilişkisini de hicveder. Türkiye'de hastanın tavrı, doktorun söylediği değil, kendi anladığı biçimde tedavi olmak en iyi yöntemdir. "Doktor yarın sabah aç karnına gel dedi galiba kahvaltı ısmarlayacak gidelim bakalım..." (Baattinciyiz). Doktoru hicveden Baattin/Baho halk hekimliğine de göndermede bulunur: "En iyi tedavi şekillerimizden biriside: Git bi elini yüzünü yıka." Baattin tıbbi müdahale için doktoru ziyaret edip ilaç kullanmak istemeyenleri de eleştirir: " 'Hap yazma yutamam, şuruptan midem bulanır, iğneden de korkarım.' diyen ergene 'Muska mı yazayım?' diyen doktora saygılar."

Sağlık çalışanlarına saldırı haberleri Baattin'in tehditlerine sebep olur: "Doktoruma, hemşireme dokunanı bıçaklarım!"

Baattin'in en dikkat çeken özelliği muhalefet olmasıdır. Muhalefet, toplumun, toplum içinde ferdin gündelik hayatında kendi gibi eylemeyenin veya düşünmeyenin fiil ve düşünceleri karşısında ortaya koyduğu tavırdır. Fert tek başına muhalefet edeceği zaman kişisel düşüncesinin veya fiilinin gereği olarak, bazen de grup bilinciyle hareket edip grup adına kendini aşarak muhalefet eder. Baattin karakteri, başta çizeri olan Uğur Gürsoy'un ve mensubu olduğu fikir kulübü/dünya görüşündeki başka insanların düşüncelerini yansıtmaktadır. Daha çok çocukça ve argo ifadelerle komikliğin yaratılmaya çalışıldığı

karikatürde, başta çizerin ve içinde bulunduğu grubun komik anlayışı ve yorumu hâkimdir. Kişisel veya grup bilinciyle ortaya konulmuş muhalif tavır zaman içinde daha geniş bir grup adına sergilenir. İnisiyatif Baaattin'in ilk çizerinden çıkar, daha geniş kitleler tarafından sahiplenilmeye, dolayısıyla muhalif görüş daha fazla yayılmaya başlar.

Baattin devletin bütçe açığını kapatmak için fedakârlık yapar ancak yapılan zamlarla ilgili düşüncelerini ironik biçimde dillendirir: "Ülke ekonomisi sigara içki ve benzinden alınan vergilerle dönüyor. İçiyorsak vatan aşkımızdan, geziyorsak memleket sevdasından." (Baattinkarikatürleri).

Belediye başkanlığına, 1984 yılında Ankara Keçiören Belediye Başkanlığına seçilmesiyle başlayan Melih Gökçek'in Ankaralı muhalifleri Baattin figüründen yararlanırlar. Haber metni şöyledir: "CNN TÜRK'te yayınlanan Tarafsız Bölge programının dün akşamki konuğu Ankara Belediye Başkanı Melih Gökçek'ti. 20 yıldır sürdürdüğü Ankara Büyükşehir Belediye Başkanlığına bir kez daha aday olan Melih Gökçek, önce Karayalçın döneminden kalan borçlardan yakındı." (http://www.cnnturk.com/video/turkiye/melih-gokcek)

Türkiye'de Baattin izleyicilerinin siyasi tercihleri farklı olmakla birlikte zaman zaman ortak problemler veya ortak çıkarlar olduğunda ortak figür, ifade ve davranış sergileyebilirler. Baattin figürü Türkiye'de son dönemlerde yaşanan sosyal olaylarda da kullanılır. O, muhalefeti söz komiğini kullanarak yapar: "Emniyet" kelimesi çevresinde düşüncelerini söyleyen Baattin, düşünce özgürlüğüyle ilgili fikirlerini söz oyunuyla hicveder: " 'Türkiye'de düşünce özgürlüğü var, emniyettesiniz.' denildi. Düşüncelerimizi söyledik, şimdi emniyetteyiz."

Türkiye'de özellikle üniversite öğrencilerinin barınma ve beslenme problemi bulunmaktadır. Devlet, öğrenci başarısı veya ailelerin ekonomik durumlarına göre öğrencileri desteklemekte, bunun için burs veya kredi vermektedir. Öğrenci/ öğrenci ailesinin bütçesine katkı olarak verilen bu kredi veya burslar öğrencilerce yeterli bulunmamaktadır. Bir problem olan burs/kredi azlığı Baattin tarafından dile getirilir: "Ulan 30 lira burs vereceksiniz, istiyorsunuz ki tüm akrabalarım ölmüş olsun, tutunacak dalım kalmasın, sakat kalayım." (http://baattin.webnode.com.tr).

Baattin'in öğretmen atamalarını kendine dert edindiği kadar, hac talebindeki yoğunluk ve Suudi Arabistan'ın kabul sınırlamasından dolayı isteyenlerin istediği zaman hac farizasını yerine getirememesini de mizahi bir dille ifade eder: "Atanmayan öğretmeni falan anlarım da, dedeme yıllardır hac çıkmıyor adam bildiğin atanamayan mümin." (aybilgi.net)

Türkiye'de okuma oranının azlığı sürekli işlenen, okuyucu sayısının çoğalması için kampanyalar yapılan, okullaşma sürecinden itibaren dört temel davranıştan biri olması münasebetiyle eğitim kurumlarında tekrar tekrar üzerinde durulan hatta 2015 yılı itibarıyla lise edebiyat programında teferruatlı bir şekilde yer alan okuma oranı, elektronik ortamla birlikte düşüşe geçmiştir. Baattin elektronik okuryazarlıktan pek haberdar değildir, yine de eleştirmeye devam eder: "Araştırmalara göre ülkemizde kitap okuma oranı %22 iken kitabın fotoğrafını çekip instagrama koyma oranı %92'ymiş." (www.hisse.net)

Gelecekle ilgili tasavvurlar, projeler, tahminler ve bunlarla ilgili meraklar bilgi üretmenin başlangıcıdır. Baattin bunu mizahi bir yolla ifade eder: "Avucum kaşınıyor para gelecek / Bacaklarım ağrıyor yağmur yağacak / Çok güldük ağlayacaz / Böyle ileri görüşlüyüz ama hâlâ dünyada süper güç değiliz." (www.alpaylas.com/baaddin-marley.html)

Türk toplumundaki umursamazlığa varan soğukkanlılık, bilmezlikten kaynaklanan cesaret de hicvedilir: "Biz sokakta patlamış gaz borusunu bile sigara yakarak izleyen bir milletiz senin aksiyonun bize çerez gelir holivut hey yavrum hey…" (baaddinkarikaturleri.blogspot.com)

Ticari hayatta, alıcı/müşteri için yüksek kalite, ucuz maliyet esastır prensibinden bahsedilir. İş yerlerinde, alışveriş merkezlerinde sürekli indirim olması merkezî hükûmeti harekete geçirir ve bununla ilgili düzenleme yapılır. Alıcı lehine olan bu düzenleme satıcı tarafından olumlu bulunmaz. Bununla ilgili; "Gümrük ve Ticaret Bakanlığı tarafından hazırlanan Alışveriş Merkezleri Yönetmelik Taslağı, AVM'lerdeki indirimlere yönelik bazı kısıtlamalar öngörüyor. Taslakla ilgili "görüş" bildiren Rekabet Kurumu, indirim yapma serbestîsinin zorlaştırılmamasını isteyerek, 'Piyasa ekonomisinde teşebbüsler, istedikleri zaman, istedikleri oranda indirim yapar.' dedi." (Habertürk) biçiminde bir de haber çıkar. Baattin de sürekli indirimden şikâyetçidir: "Zararına satış yazan dükkânlardan ürün alamıyorum kıyafeti çok beğensem de adamı zarara uğratmak içime sinmiyor vicdanıma bir pıçak saplanıyor." (baaddinkarikaturleri.blogspot.com)

Satıcının söylediği; "Senin için… lira.", "Sana… liraya olur.", "Bunun garantisi benim." gibi ifadeler alışverişte çok sık duyulan satıcı sözleridir. Baattin bunu da işler: "*Bunun garantisi benim abi*. Türk esnafı"

Ticarette uluslararası dolaşımı hicveden Baattin, Türkiye'ye büyük ihtimalle kaçak yollarla gelip hayatını kendi ülkesi dışında devam ettirmek arzusunda olan Afrika ülkelerinin vatandaşlarıyla ilgili de imada bulunur: "O değil de saat Çin malı, saatin satıldığı yer İstanbul, saati satan kişi Afrikalı! Nasıl bi Pazar lan bu? Neler dönüyor…" (Baaddinim).

Toplumsal kimliğin belirleyici unsuru kültürdür. Kültürel alan mimariden yemek alışkanlığına kadar her alanda görülen davranışlar manzumesidir. Türk kültürü de bu itibarıyla diğer kültürlerden farklı ve dolayısıyla insan davranışı bu farklılık içinde şekillenir. Yerli ve millî kaynaklardan beslenen kültürel unsur, başka kültür alanlarından ödünçleme alınan unsurlarla bezenip 'bizleşirlerse', bizim kültürel alanımız içinde sayılırlar. Baattin yerli ve millî olanla ödünçleme olanı bir araya getirip bir heccav üslubuyla anlatır: "Yeniliklere açık fakat geleneklere bağlı bir yapım var. Pizzayı dürüm yapar öyle yerim." (baaddinkarikaturleri.blogspot.com)

Baattin, zamanın gereği olan toplumsal değişmeyi teknolojik gelişmelerle birlikte ele alıp değerlendirir ve ortaya trajikomik bir görünüm çıkar: "Elli yıl önce fotoğraflarda renk yoktu, şimdi ise kıyafet. / Her yeni çıkan diş fırçası bir öncekinin ulaşamadığı noktalara erişiyor. Ne sonsuz, derya deniz bir ağızmış arkadaş."

Seçim dönemlerinde toplum, propaganda çalışmalarında, siyasi partilerin vaatlerinden ve zaman zaman tutarsız ifadelerinden şikâyetçidir. Baattin siyasi partilerin yönetim anlayışındaki tutarsızlıkları hicvederken öz eleştiri yapmaktan da geri durmaz. Toplumu da eleştirir: "Bir gün AB'cisiniz. Bir gün Avrasyacı. Bir gün POB'çusunuz. Bir gün İslamcı. Öyle fırıldaksınız ki: Pıçağı denk getiremiyorum… / Partilerin seçim şarkısı gibisin eski sevgili: ne sözlerin ne ritmin tutuyor. Anca gay gay baş ağrıtıyorsun." (http://www.gazetevatan.com)

Baattin'in takipçi kitlesi olan genç kuşağa ulaşmak için Baattin figürünün kullanıldığı da olur. Bir üniversitede kıyafet uygulamasına dair yayımlanan genelgeden sonra o üniversitenin rektörü gençlerin anlayacağı hiciv diliyle elektronik ortamda yazar. Haber metni şöyledir: "Mini etek yasağına rektörden Baattinli savunma. … Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. …, … gazetesinin 'mini etek yasağı' haberinin ardından, '3 cm etek giy sonra orkoklor cok obozo.' tweetini teweet ederek, uygulamayı savundu." (http://www.cnnturk.com/haber/turkiye/)

Baattin, yukarıda da ifade edildiği gibi çizer ve çizerin fikir dünyasından ayrıldıktan sonra toplumun çeşitli kesimlerinin düşüncelerini dile getiren bir karakter görünümü kazanmıştır.

Dünyada en yaygın olan psikolojik rahatsızlıklara halk tarafından verilen ad: Cin çarpması, "Kuvvetle yüklü olan her şeyin tehlikeli olduğu inancı, o kuvveti taşıyana dokunmamayı gerektirir. Bu dokunulmazlık tabudur ve tabu olanın içi kutsal bir kuvvetle doludur." cümlesiyle özetlenebilir (Örnek 1966: 22). Türk toplumunda yaygın olan cinle ilgili inanmalar Baattin Marley tarafından alaycı bir ifadeyle izah edilir: "*Cin yerine üç harfli deyince cinler anla-*

mıyor sanki. O kadar salak olamazlar. Bi kere adamlar görünmezliği bulmuş. Baattin Marley"

Orman kültünün Türkiye sahasında izleri olan ağaca bez bağlama oldukça yaygın bir inanış ve uygulamadır. Baattin, kısa yoldan akılcı, müşahhas delille ağaca bez bağlamanın boş/batıl inanma olduğunu söyler: "Hiç fark ettiniz mi dilek ağaçlarına. Ne bir meyvesi ne bir yaprağı var. Lan ağacın kendine hayrı yok, güzellik yapsın…" (karikaturborsasi.blogspot.com)

Baattin, Türk toplumundaki cinsiyet algısıyla ilgili düşünceleri, zaman zaman da bunlarla ilgili eleştirel görüşleri yansıtmaktadır.

Toplumun kadın algısı ve kadın davranışı hakkında, fikirlerin açıklanma platformu olarak görülür. Baattinim'ce; "Türk kadını olmak: Eve temizlikçi çağırmadan önce temizlikçiye rezil olmamak için evi önceden temizlemek demektir."

Gerekli mi gereksiz mi olduğu Baattin tarafından tartışma konusu olan ıslak saçlı kadın davranışı da mizah konusudur: "Sırf, saçını kurutmaya üşenip kafasında havluyla 8 saat boyunca evde sadrazam gibi dolaşan kızlara selam olsun." (https://www.facebook.com)

Kadın davranışıyla hissiyatı arasında ilişki kuran Baattin, tespitlerini şu cümlelerle ifade etmektedir: "Bir kadın konuşurken aşkım canım diyorsa mutlu, bunları söylemeden konuşuyorsa sinirli, isminle hitap ediyorsa pıça yedin demektir." (www.oguztopoglu.com)

Baattin kadın zaafını da bir örnekle açıklar: "Bir kadın ağlıyorsa yanına yaklaş, yanağını okşa, gözlerine bak ve de ki: Hadi sana ayakkabı alalım." (https://www.google.com.tr)

Baattin'in kadınlarla ilgili başka bir tespiti kadın hafızasının güçlü olduğuyla ilgilidir. Ancak nerede, neyi unutmaması gerektiğini de ince bir istihza ile anlatır:

Kadın becerikliliğini alaycı bir ifade ile hicveden İzmirli Baattin, kadını farklı bir tür olarak ifade eder: "15 cm topukla bütün gün dolaşabilen, 30 dk. makyaj yapan ve çocuk doğurabilen bir türle tartışıp haklı çıkacağını sanmak biraz saçmalık." (https://twitter.com/96baattin/status) "Kıza kek tarifi versen iki yumurta kıramaz ama selülit maskesi tarifi ver bak üşenmeden o 40 çeşit malzemeyle o kıvamı nasıl tutturuyor."

Kadının kadınca davranışlarını mazur gören Baattin, kadının kapris yapmasını da hoşgörür. Hoşgörü yine mizahi yolla olur.

Anneyi tarif eden Baattin, onu hareketleri ve tavırlarıyla anlatmaya çalışır. Günlük davranışları, çocuğun anne-baba karşısındaki tavrı, annenin koruyuculuğu gibi unsurlar annenin belirgin özellikleridir: "Önce babamın bana kızması için fişekleyen, kızarken babamı sakinleştirmeye çalışan canlıya anne denir."

Baattin annelerin koruyucu tavrı karşısında çocukların düşüncelerini yansıtıp tepkilerini gösteren ifadeleri de kullanır: "Anneme göre dışarıdaki herkes katil, böbrek mafyası, tinerci. Hepsinin tek hedefi var: BEN."

Annenin koruyuculuğu yanında, babanın emredici tutumu da Baattin'le anlatılır: "Canım sıkkın odama çekildim, babam geldi, 'Konuşmak istemiyorum.' dedim, 'Ne konuşması lan, git ekmek al gel.' dedi, bi film gibi hayat yaşayamadık be!"

Toplumun erkek algısını Baattin karikatürize etmek suretiyle verir. 1960'lı yıllardan sonra taşradan şehirlere olan süratli ve sürekli göçler, şehirlerde taşralı/köylü tipi yaratmıştır. Ona göre bu süreçte dış görünüşte şehirli, iç dünyası itibarıyla köylü, arabesk bir erkek tipi ortaya çıkmıştır. "Türkiye'de erkek kuaförü demek, camına Kıvanç Tatlıtuğ fotoğrafı yapıştırıp gelenleri Hakkı Bulut'a çevirmek demektir."

Baattin günlük endişelere, problemlere temas eder, bazen zor bir işi çözmekte yol göstericiyken bazen temenni ile yetinir bazen de tavsiyelerde bulunur. Baattin'e söyletilen sözler, çizgi ile algılattırılan hareketler, kullanılan dil aynı zamanda Baattin takipçilerinin profilini de göstermektedir. "YGS'ye giren arkadaşlara başarılar diliyorum."

Özellikle gençlerin sıkıntıları, hayata karşı aldıkları tavır, ilgi alanları Baattin'in de ilgi alanındadır. "Okuldan nefret edip üniversite hayali kuran bir milletiz. / Nasıl ders çalışasım yok, nasıl yok var ya anlatamam." (facebook/Baattinciyiz)

Baattin'e göre gençlerin sıkıntılı hâlleri, yüklendikleri veya yüklenilmek istenen sorumluluklar, onları hayattan uzaklaştırmamalı. Hayatta karşılaşılması muhtemel okul, anne baba baskısı, arkadaş edinme, sokak… Bütün bu olumsuzlukları yaşamamak için Baattin'in gelecek nesillere tavsiyesi vardır: "Gelecek nesle bir önerim var: Gelmeyin."

Bankacılık sektörü herkesi ve her kesimi ilgilendiren, mutlaka ilişkisi olan sektörlerden biri hatta en önemlilerindendir. Baattin bu sektör çalışanlarının problemlerini bilir ve hiç olmazsa dertlerini dillendirir: "En zor meslek bankacılık herhâlde lan. Gün boyu milyarları say dur. Akşam eve giderken Bim'den yoğurt al."

Banka-müşteri ilişkisini müzmin âşık-maşuk ilişkisine benzeten Baattin, "Banka iptal ettirdiğim kredi kartı için 8 gündür arıyor. Mesajlar atıyor. Yakında içip içip kapıya dayanacaklar diye korkuyorum."

Baattin bankaların pazarlama yöntemlerinden duyduğu rahatsızlığı dile getirirken, reklamın mantıksızlığına da temas eder: "Banka mesaj atıyor: 3 tane 250 liralık alışverişinize 20 tl bonus diye… Ulan geri zekâlı, 3 tane 250 liralık harcayabilsem senin 20 lirana mı bakarım?"

Baattin; Türkçü, ülkücü fikir kulübü üyelerinin 1970'li yıllardan itibaren toplum tarafından adlandırmaları da işlediği konular arasına almaktadır: "Kurtçular diyorlar bize yaşlı teyzeler, kahvede dayılar Türkeşçiler diyorlar, komünistler faşist derken sahte Müslümanlar dinsiz diye yapışıyorlar yakamıza." (https://www.google.com.tr)

Ülkücü Baattin fikrî temellerini ve hedeflerini açıklayıp idealisliğini de "Mücadelemiz son nefer, son nefes, son damla kana kadardır. Mücadelemiz Milliyetçi Türkiye, Turan'a kadardır." cümleleriyle dile getirir. (https://www.google.com.tr)

Baattin bütün fikir kulüplerini, siyasi partileri gezer. Devlet yönetiminin her kademesinde bulunur. Öğretmenlikten akademisyenliğe, doktorluktan alternatif halk hekimliğine kadar her alanda hizmet verir. Her kimlikte hayatını devam ettirir. Son yıllarda yaşanılan laik-antilaik tartışmasına da Atatürkçü kimliğiyle katılır. (https://www.facebook.com/)

Baattin figürü, toplumun muhafazakâr/dindar kesimi tarafından da kullanılıp karikatür ve mizah yoluyla verilmek istenen mesaj, Hacı Baaddin tiplemesi aracılığıyla Bakara suresinin 274. ayetine atıf yapılarak verilir: "Cimri varyemez insanlar mallarını biriktirdikleri için kazandıklarının faydasını görmezler ve ölürken de bir başkasına bırakırlar. Cömert insanlar mallarını infak edip dağıttığı için malları sevap hanesinde birikir ve katlanıp artarak ahirete kadar kendileriyle gelir. Aklını kullan, yarınını düşün."

Baattin sporla da ilgilenir. Özellikle futbol oyunu onun en büyük tutkusudur. Her takım taraftarı Baattin'i kendi takımının formasıyla sanal âlemde gezdirir. Baattin Sivasporlu, Fenerbahçeli, Galatasaraylı, Trabzonsporlu, Adanademirsporlu, Rizesporlu, Beşiktaşlıdır…

Takım taraftarları Baattin'i kendi takımlarına alır, bazen kelime oyunlarıyla mevcut durumu kendi lehlerine olumlulaştırırlar. Galatasaray-Fenerbahçe rekabetinde Fenerbahçe'nin Galatasaray karşısındaki istatistiki üstünlüğünü Baattin esprili cümlelerle Galatasaray lehine çevirir: "Fenerbahçe'yi on beş yıldır yenemiyormuşuz. Fenerbahçe 108 yıldır sahamızda kupa kaldırmıyor :)"

Baattin'in bir çizer tarafından karikatür karakteri olarak ortaya çıkarılmasından itibaren önce basılı, daha sonra elektronik alanda yaygınlaşmaya başlamış. Ortak çizgi biçimleriyle çizilen Baattin tiplemesi, konuşma baloncuklarının içinde yazılanlarla farklılaşmıştır. Şemsiye karakter olarak Baattin olan karikatür karakteri, çeşitlenmiş, çeşitli ad veya sıfatlarla anılmaya başlamıştır. Milyonlarca takipçiye ulaşan karakter, her kesimden insanın düşüncesini yansıtan sanal kahraman hâline gelmiştir. Bu yönüyle Türk dünyasının ortak masal kahramanı olan Keloğlan tipine benzemektedir. Zira "Keloğlan ve Nasrettin Hoca gibi tipler, yıllarca yönetimden dışlanan ve onun dışında kalan halk muhayyilesinin yarattığı tiplerdir." (Özcan 2013) . Özellikle "Keloğlan, öncelikle ünlü fıkra tipimiz Nasrettin Hoca gibi, halkı temsil eden genel bir tiptir. Fiziki görünüşü ve zekâsı arasındaki farkla da, toplumda imkânsıza ulaşmak isteyen insanın ideali olan Keloğlan, masallardaki gücün (padişahın) karşısında halkı temsil etmiş, Türk insanının zekâsını, aklını, başarısını, azmini, şansını ve saflığını en güzel şekliyle kendi üzerinde toplamış kişidir." (Şimşek 2007: 12). Türk dünyasında en çok anlatılıp dinlenen, yayımlanan, işlenen Keloğlan tipi ve maceraları ile Keloğlan davranışlarını hatırlatan başka adla da olsa benzer karakterlerle sinema filmi olarak da yapılmıştır. Türkiye'de Kemal Sunal filmleri başta olmak üzere buna benzer sinema filmleri oldukça fazla izleyici bulmuştur (Abalı 2015; Sunal 1998).

Baattin bu yönüyle Keloğlan'a benzemektedir. Başarılı-başarısız, aptal-zeki, akıllı-akılsız, varlıklı-yoksul, şanslı-şanssız, cesur-korkak gibi zıt karakter ve davranışları üzerinde toplayan, böylece toplumun ve tek tek kişilerin bütün özelliklerini barındıran, herkesin, her kesimin biraz da kendisini gördüğü Keloğlan ile Baattin arasında benzerlik bulunmaktadır.

Keloğlan tipinin özellikleri Meriç Harmancı tarafından tespit edilerek incelenmiş, davranış özellikleri masal metinlerinden örneklerle desteklenmiş (Harmancı 2010: 134-277).

Keloğlan masal kahramanı olarak 'aptal' algısıyla sahneye çıkar ve masal dünyasında akli davranışlar sergileyip zeki olduğunu gösterir. Olmayacak işleri oldurur, kanmayacak adamları kandırır hatta zekice yaptığı bir hile ile Köroğlu Hikâyesi'nde Köroğlu'nu kandırıp Kır At'ı çalarak Edirne Paşası'na götürür.

Baattin, zekilik ile zeki olmamayı telefon örneği vererek hicveder: "Sen geri zekâlı olduktan sonra telefonun akıllı olmuş ne fayda?"

Baattin, söze dayalı zekâ oyunuyla takipçisini şaşırtır: "Evleri dikdörtgen veya kare olarak tasarlayıp isimlerine daire diyen adam hepimizle büyük dalga geçiyor." (altiniçiziyorum)

Keloğlan, aptal görünümü altında zekice davranışıyla komiği yaratır. Baattin bu yönüyle Keloğlan'ın karikatürize edilmiş hâlidir. "Anneme, anne ben evlatlık mıyım, dedim. Öyle bir şey olsa seni mi seçerdik, dedi, haklı kadın." Bu ifade Baattin'in aptal olmadığına, oldukça zeki birisi ama yaramaz, belki de hiperaktif olduğuna işaret etmez mi?

Baattin çizerine ilham kaynağı olan çocuğun dramatik hayatından itibaren bezgin, bıkkın, yalnız, kendi ifadesiyle "gariban" olan birinin sıradan davranışını sergiler. O âşık olur. Aşkı karşılıksızdır ve Baattin bu karşılıksız aşkı, "En güzeli platonik aşk. Dert tasa yok. Hediye alma derdi de yok. Mesela az önce ondan ayrıldım. Bundan haberi bile yok." ifadeleriyle anlatır. Bu çaresizliğe rağmen Baattin karikatürlerinde çok sık kullanılan konulardan birisi aşk, sevgi ve kendisinin kızlara olan meylidir. Bu, takipçilerin temayüllerini, dolayısıyla yaş gruplarını göstermesi bakımından da dikkate değer bir husustur.

Gençlerin elektronik ortamın imkânlarını kullanarak arkadaşlıklarını sürdürmeleri, ancak aşklarını, sevgilerini ifade etmeme hâli Baattin'de sık rastlanır. O önce âşığı tarif eder: "Mesajlaşma bittikten sonra neler konuştuklarına tekrar tekrar bakan insana âşık insan denir…" (sevgimiz.net)

Baattin'in söyledikleri ıssız sokakların bahçe duvarlarına yazılan karşılıksız sevda, aşk mesajları ya da aşkına karşılık bulamamış karamsar gençliğin ifadeleridir: "Kadınlar mı çok sever, erkekler mi, diye sorarsanız erkekler daha çok sever. Aynı anda Ayşe'yi sever, Fatma'yı sever, Sude'yi sever, Buse'yi sever, sever de sever."

Baattin bıçkın delikanlıdır. Realisttir aynı zamanda. Aşkına karşılık bulamayınca: "Benimle mutlu olmayıp gittikten sonra, bir başkasıyla mutlu olmanı isteyecek kadar geniş değilim. Çok mutsuz ol, pıçaa ye..." (EglenceliPaylasımlar)

Baattin akılcıdır. Bu yönüyle bilgeliği ön plana çıkar. Obezite, fazla kilo ve bunların tedavisi Baattin'in çözümlediği problemlerdendir. Bilgece çözer: "10 günde 3 kilo vermek ister misin? Önce bi ağzındaki lokmayı çıkar." (baattinkarikatürlerix)

Baattin biraz deli doludur. Her problemin mutlaka çözümü bulunur. Ya olmuyorsa? Baattin ona da çözüm bulur: "Olmuyorsa bıçaklıyacaksın."

O, her zaman deli dolu değildir. Onun aklının almadığı konular da bulunur: "Otobüste ayakta durmaya zorlanan amcalar teyzeler. Evlenme programlarına çıkıp nasıl kol bastı oynayabiliyor? Kafamda deli sorular." (altiniçiziyorum)

Baattin dervişmeşrep, kanaatkâr, müteddeyyin birisidir. Varsa bir günahı onu da başkalarına aktarması için Tanrı'ya yakarır: "Allah'ım sen benim günahlarımı müsait bir kuluna aktar. Amin." (mümessilbaattin)

Baattin zekidir. Müaşahhas örneklerden hareket etmek suretiyle bilgiye ulaşır: "Kadınlar şeytandır, anneler melek. Kadını anne yapabilecek kişi erkektir. O zaman erkek kutsaldır. Yine kafam zehir gibi…" (FİKİRmafyası)

Mizah, yaş ve cinsiyet grubu gözetmeksizin konu ne olursa olsun insanların gülümsedikleri, dolayısıyla geçici de olsa hoşlandıkları ve hoşlandıklarını belli ettikleri bir eylem ve eyleme kaynaklık eden bir türdür. Her medeniyet ve kültür ortamında çeşitli yollarla üretilip yine çeşitli vasıtalarla yayılan mizah, günümüzde dergi, kitap, TV, radyo gibi basılı ve işitsel/görsel vasıtalar yanında internet ortamında da üretilip yayılmaktadır. Gençler arasında yaygın olarak üretilip tüketilen elektronik ortamdaki mizah, basılı, görsel ve işitsel vasıtalarla yayılan mizahtan daha yaygındır. Konumuz olan Baattin'in www.facebook.com/Baho adresli erişim kanalından 4.760.539 adet beğeni alması bu düşüncemizi destekler mahiyettedir. İnternet ortamında yaş, cinsiyet, meslek, bölge gibi birçok yönden her kişi ve grubun kendini ifade edebileceği ve kendi mizah anlayışıyla örtüştürebileceği mizah sayfaları bulunmaktadır. Bunların ortak özelliği hayatın çeşitli yönlerini mizah yoluyla güzelleştirmektir. Elektronik ortamın daha hür olması, muhatapların da daha hür düşünmelerini ve yazıp çizmelerini sağlamaktadır. Baattin örneğinde görüldüğü gibi "internet ve sosyal medya ile birlikte mizah, çizerlerden ve basılı mizah dergilerinden bağımsız şekilde gelişmektedir… Basılı mizah dergilerinden ilham almakla birlikte gençler, kendi mizahlarını, kendi argoları ve kelimeleri ile üretmeye başlamıştır." (Karahisar 2015: 88). İnternet ortamındaki tek tek kişilerin ve toplumun duygularını dile getirmenin ve ortak duyguları olan kişi ve grupların bir araya gelmelerinin bir yolu olarak değerlendirilmeli. Kişiler ve gruplar, kendi problemleri içinde gerginlik yaşayabilirler. Yaşanılan gerginlik ise kişisel ve toplumsal rahatsızlıklara, patlamalara yol açar. Bunun engellenmesi tören, toplu gösteri, protesto etme gibi çeşitli yollarla sağlanmaktadır. Bu yollardan biri de mizah alanıdır. Mizah sayesinde gerginliklerde bir patlama olur ve ardından sükûnet gelir. Fert/toplum bu sükûnet anında yeni bir perspektif kazanır, daha normal, daha makul bir tavır takınır. Böylece heyecanlar birer emniyet supabı hâlinde faaliyette bulunur. Şahıs bu emniyet supapları vasıtasıyla istim alabilir ve problemin çözümü için gerekli itidal hâlini kazanabilir (Krech-Crutchfild 1994: 103). Günümüzde sözlü, yazılı, görsel-işitsel ve internet ortamında üretilip tüketilen mizahın bu yönüyle dikkate değer önemi bulunmaktadır.

Kaynaklar

ABALI, İsmail (2005), "Kemal Sunal Filmlerinin Folklorik İşlevleri", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S 38 (Güz), s. 227-237.

ÇELTİK, Halil (2008), *Divan Sahibi Rumelili Şairlerin Şiir Dünyası*, MEB, Ankara.

DUYMAZ, Ali (1994), " Mahallî Bir Zümre Tipi: Çepni Fıkraları", *Prof. Dr. Saim Sakaoğlu'na 55. Yıl Armağanı*, Kayseri, s. 205-211.

ERGUN, Pervin (2010), "Türk Kültüründe Ruhlar ve Orman Kültü", *Millî Folklor*, C 11, S 87, Bahar, s. 113-121.

GÜVEN, Hikmet Feridun (2006), "Klasik Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah", *Türk Edebiyatı Tarihi-2*, Ankara, s. 576-585.

HARMANCI, Meriç (2010), *Türk Masallarında Keloğlan Tipi*, İzmit, Kocaeli Üniversitesi, Doktara Tezi.

KAR, İsmail (1999), *Karikatür Sanatı*, Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri, Ankara.

KARAHİSAR, Tüba (2015), "Basılı Mizahtan Paylaşılan Mizaha Doğru Dönüşüm: İnternette Mizah", *TOJDAC*, January, C 5, S 1, s. 76-90.

KRECH, David, Rihard S. CRUTCHFİLD (1999), çev.: Erol GÜNGÖR, *Sosyal Psikoloji- Teori ve Problemler*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

LENT, John A (1998), *Karikatür ve Kültür, Karikatür ve Mizah*, Ankara, s. 69-72.

LEVEND, Agâh Sırrı, "Divan Edebiyatında Gülmece ve Yergi", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 1970, s. 37-45.

ORTAKCI, Altuğ (2014), "'Hâlâ Yapıyorlar' Elektronik Kültür Ortamında Gelenekselin Ötekileştirilmesi (İnternet Gazeteleri Örneğinde)", *Gençlik ve Kültürel Mirasımız Uluslararası Kongre-II*, ed.: Bekir ŞİŞMAN - Muhittin DÜZENLİ, 16-18 Mayıs 2014, Samsun, s. 76-86.

ÖRNEK, Sedat Veyis (1966), *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Bâtıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.

ÖZCAN, Ömer (2002), *Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah*, İnkılâp Yayınevi, İstanbul.

ÖZCAN, Tarık (2013), "Modern Bir Öncü: Keloğlan", *Bilig*, S 65, Bahar, s. 247-258.

ÖZDEMİR, Nebi (207), "Sanal Mizah", ICANAS 38, 10-15 Eylül 2007, Ankara, s. 1277-1301.

SUNAL, Ali Kemal (1998), *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

SUNAL, Gözde (2012), "Kemal Sunal Güldürülerinde Karakterlerin Temsili", *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C 11, S 21, Bahar 2012/1, s. 519-526.

ŞAHİN, Hali İbrahim (2010), "Bektaşî Fıkraları ve Gülme Teorileri", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S 55, s. 255-268.

ŞENYAPILI, Önder (2000), *Karikatür ve İletişim*, Karikatür Vakfı Yayınları, Ankara.

ŞİMŞEK, Esma (2007), "Masalların Sembolik Dili Bağlamında 'Keloğlan Tipi' Üzerine Bir Değerlendirme", *VII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Gaziantep.

TÜRKMEN, Fikret (1996), "Mizahta Üstünlük Teorisi ve Nasreddin Hoca", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi - Nasreddin Hoca Seksiyonu Bildirileri*, Ankara, s. 263-269.

YARDIMCI, İsmail (2010), "Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri", *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S 3/2, s. 1-41.

YÜCEL [ÇETİN], Ayşe (2002), "Fıkraların Toplumsal İşlevleri ve Basın Örnekleri", *Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı Bildirileri*, Ankara, s. 731-740.

YÜCEL ÇETİN, Ayşe (2008), "Türk Masallarında Fıkra ve Mizahî Unsurlar", *Prof. Dr. Ahmet Bican Ercilasun Armağanı*, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 619-625.

ZELYUT, Rıza (1982), *Halk Şiirinde Gerçekçilik*, Yön Yayıncılık, İstanbul.

Elektronik Kaynaklar

altiniciziyorum.com

baaddinkarikaturleri.blogspot.com

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,79935/vii-milletlerarasi-turk-halk-kultu-ru-kongresi-bildirile-.html

http://listelist.com/daha-fazla-baattin-kaldiramamak

http://www.cnnturk.com/video/turkiye/melih-gokcek

http://www.elele.com.tr/plus/yasam/baattin-marka-oluyor

http://www.gazetevatan.com

http://www.neguzelsozler.com

http://www.rotahaber.com/karikatur-foto-galeri-kategori,3.html

http://www.tdk.gov.tr/images/css/TDA/1970/1970_3_Levend.pdf

http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=18660

https://plus.google.com/+baattinciyizbizbaattin/posts/bLVcf3gvNCi

https://www.facebook.com/Baaddinim

https://www.facebook.com/bizimmBaattin/

https://www.facebook.com/bizimmBaattin/photos/
https://www.facebook.com/Deli.Baattin.Karikaturleri
https://www.facebook.com/fikirmafyasi/
https://www.facebook.com/picakvebaattin/
https://www.google.com.tr
www.alpaylas.com/baaddin-marley.html
www.baattinfirat.com
www.eglencelipaylasimlar.com
www.hisse.net
www.instarank24.com
www.oguztopoglu.com
www.seker-pastasia.com
www.sevgimiz.net/baattin

www.toptans.net
www.tmshoptr.com
www.tortumlum.com

HALİL NİHAT BOZTEPE'NİN MİZAHİ İKİ BAHR-İ TAVİLİ

İsmet ŞANLI[*]

Giriş

Yaşadığı dönemde geniş halk kitlesi tarafından tanınan ve okunan Halil Nihat Boztepe, edebiyat tarihimizde adı çok bilinmeyen bir şair/yazardır. Bu durum, şairin zamanın aksaklıklarını eleştirmesi ve aradan kısa bir zaman geçtikten sonra eleştirilen hususların güncelliğini kaybetmesinden kaynaklanmaktadır (Dayanç, 1993:XIII). Her ne kadar bugün fazla tanınan bir sanatkâr olmasa da Halil Nihat, Millî Mücâdele ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Karga mahlasıyla yazdığı mizahî manzumeleri ile tanınmış ve devrin mizah şair ve yazarlarıyla her zaman aynı kategoride değerlendirilmiş bir sanatkârdır. Diğer yandan Halil Nihat sadece mizahi şiirleriyle değil Divan edebiyatının Fuzûlî, Bâkî, Nâbî, Nâilî, Nedîm gibi önde gelen şairlerine yazdığı nazire ve tahmislerle de klasik şiire vukufiyeti bakımından dikkat çekmektedir. Bu bildiride devrine mizahi hiciv üslubuyla ayna tutan Halil Nihat Boztepe'nin hayatı ve eserleri ile Türk edebiyatında örneği az görülen Bahr-i Tavil hakkında bilgi verildikten sonra Halil Nihat'ın bahr-i tavilleri üzerinde durulacaktır.

1. Halil Nihat Boztepe'nin Hayatı ve Eserleri[1]

Halil Nihat, kendi ifadesine göre 1880'de, resmî kayıtlara göre ise 1882'de Trabzon'da doğmuştur. İlköğrenimini Trabzon Zeytinlik Mahalle Mektebinde tamamladıktan sonra Trabzon Askerî Rüştiyesinden ve akabinde Mülki İdadiden başarıyla mezun olmuştur. İdadiden sonra Fransızca öğrenmek ve Türkçe okutmak üzere Frerler Mektebinde bulunmuş, Farsça bilen hocalardan da *Bostan* ve *Gülistan*'ı okumuştur (Dayanç, 1993: 1; İnal, 2000: 3/1646; Mustafa Uzun, *İA*, 1992: 6/322-323).

---

[*] Doç. Dr. / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / ismetsanli@ogu.edu.tr

[1] Burada verilen bilgiler için bk.: Dayanç.

1898 yılında Trabzon Duyun-ı Umumiye Kaleminde memur olarak işe başlayan Boztepe, 1903 yılında Trabzon'a gelen Halit Ziya ile tanışmasının ardından Halit Ziya'nın yardımıyla İstanbul'da Duyun-ı Umumiye Komiserlik Kalemine tayin edilir. Duyun-ı Umumiyede 1918 yılında müdür yardımcısı, 1922'de ise müdür olan Halil Nihat, burada kendisini devrin en tanınmış edebiyatçıları arasında bulur. Aynı zamanda hemşehrisi Hasan Saka, onun bu yıllarda yayım hayatına girmesine vesile olur (Dayanç, 1992:5-8). 1923'te Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte Duyun-ı Umumiye kaldırılır. Böylelikle açıkta (işsiz) kalan Halil Nihat bu durumunu şiirlerinde nükteli bir şekilde ele alır[2]. Şair, 1925'ten sonra milletvekili olmak isteyen şair, Fazıl Ahmet Aykaç'ı örnek alır ve milletvekili adayı olur. 1927 yılında bu isteğine kavuşan Halil Nihat, 1947 yılına kadar milletvekilliği yapar (Dayanç, 1992:9; İnal, 2000:III/1647-1649). Hiç evlenmeyen Halil Nihat, ömrünün sonlarına doğru büyük bir yalnızlık ve sıkıntı içine düşer. Son iki yılında hastalıklalar uğraşan şairin bu dönemde en büyük yardımı dostu İbrahim Alaaddin Gövsa'dan görmüş ve 17 Şubat 1949'da onun Ankara'daki evinde vefat etmiş, Cebeci Asri Mezarlığı'na defnedilmiştir (Dayanç, 1992: 9-13; Uzun, 1992: 6/322).

2. Halil Nihat Boztepe'nin Eserleri

Halil Nihat Boztepe, yazı hayatına başlamadan önce Fuzûlî, Bâkî, Nedîm, Namık Kemal, Ali Raşid Efendi, Ziya Paşa, Tevfik Fikret, Halit Ziya, Fazıl Ahmet, Alphonse Daudet vd. gibi birçok şair ve yazarı okumuş ve onlardan etkilenmiştir. Şiir yazmaya ise Fuzûlî'nin şiirlerine tahmis yazarak başlayan Boztepe daha sonra Nedîm'in şiirlerine nazireler yazar (Dayanç, 1992: 18-21; 2009: 21-24, 68-75). Terbiye-i Etfâl isimli ilk nesir yazısı 1315/1899 yılında Trabzon Vilayet Gazetesi'nin "Mütevvia" köşesinde yayınlanmıştır. Halil Nihat'ın söz konusu gazetede yayımladığı mensur şiire, "nesr-i muhayyel"e çok yakın olan bu ilk yazıları ile "ara nesil" yazarlarının yazıları arasında üslup yönünden büyük benzerlik vardır (22-23). İstanbul'a geldikten sonra *Servet-i Fünûn* dergisinde "İstanbul Postası" köşesinde "Karga" takma adıyla yazılar yazar. (Dayanç, 1992:25). *Şehbâl* dergisinde ise Alphonse Daudet ile Ludovic Halevy'den yaptığı mizahi tercümeleri yayınlar. (Dayanç, 1992: 26). Daha sonra *Hâdisât, Diken, Papağan* dergilerinde yazıları yer alan Boztepe, Peyam-ı Sabah'ta ise "Bahr-i Tavîl" ile İki Hanım isimli hikâyesini yayımlar. Devrin gazetelerinden Alemdar'da ise mizahi şerhleri yayınlanır[3]. *Vakit* ga-

---

[2] Kadro çıkmış diye birdenbire çıktım dârâya
Ah, vaktiyle niçin gitmemiştim Ankara'ya…
Böyle kurşun mu atardım o zaman yüz paraya
Ah, vaktiyle niçin gitmemiştim Ankara'aya (Şarkı, "Açıkta Kalan Memur Lisanıyla", *Ayine-i Devrân*, s. 74-75; Dayanç 2006: 101-104).

[3] "Şerh-i Mezâmîn", *Alemdar*, no.: 2940, 25 Eylül 1336/1920, s. 3-4.

zetesinde de Alphonse Daudet'ten uzun türcemeler neşreden Boztepe, 1922-1946 yılları arasında *Akbaba* isimli mizah dergisinde Halil Nihat imzasıyla şiirlerini, Karga takma adıyla da düzyazılarını yayımlar (Dayanç, 1992:27; Kılıç, 2002:34)

İlk şiirini *Türk Yurdu* dergisinde neşreden şair, daha sonra *Akşam, Hâdisât, Vakit Tasvir-i Efkâr, Peyâm-ı Sabâh, Alemdar, Güneş* gazetelerinde, *Edebiyat-ı Umûmiyye Mecmuası, Nedîm, Diken, Yarın, Akbaba* dergilerinde yayınlamıştır.

2.1. Sihâm-ı İlham

Halil Nihat Boztepe'nin ilk şiir kitabı olan bu eser, 1921'de İstanbul Mahmut Mahmut Bey Matbaasında basılmıştır. Şairin Klasik edebiyata vukufundan dolayı bu kitap, mürettep bir divan görünümündedir. Kitapta, 5 kaside, 52 gazel, 11 murabba, 9 şarkı, 4 serbest şiir, 4 mesnevi, 3 tahmis, 3 muhammes, 3 müseddes, 3 müstezat, 3 sone, 2 terci-bent, 1 terkib-bent, 1 tardiyye, 1 koşma ve 1 semai yer almatadır. Bu manzumelerin 90'ı aruz, 16'sı ise hece vezniyle yazılmıştır.[4]

Nef'î'nin *Sihâm-ı Kazâ*'sından mülhem olarak eserine *Sihâm-ı İlham* adını veren Halil Nihat, bu eserindeki manzumelerde dönemini sosyal, siyasi ve edebî yönlerden açık yüreklilikle eleştirmiştir ve bu durumu eserin başına el yazısıyla sonradan eklediği;

Hîçe saydım cümle mebûsânı da ayânı da
Yılmadım hicv eylemekten devri de devrânı da

beytiyle ifade etmiştir (s. 1).

2.2. Âyine-i Devrân

Halil Nihat'ın ikinci şiir kitabı olan bu eser, 1924'te İstanbul Orhaniye Matbaasında basılmıştır.

Bu kitap, muhteva bakımından *Sihâm-ı İlhâm*'ın devamı ancak şiirlerin tertibi bakımından ondan farklı bir şekilde düzenlenmiştir. Münacaatla başlayıp bir naatla devam eden eserdeki bu manzumeler, devrin bazı hadiselerine değinilmesi bakımından klasik şiirdeki benzerlerinden ayrılır. *Âyîne-i Devrân*'da yer alan manzumeler ve sayıları şöyledir: 7 kaside, 33 gazel, 28 tahmis, 7 şarkı, 6 kıta, 4 şiir tercümesi, 2 tarih, 1 terci-bent, 1 tazmin, 1 koşma, 1 serbest şiir. 88 manzume aruz, 5 manzume ise hece vezniyle yazılmıştır.

Şair, kitabın "Berâber Terennüm" bölümünde Fuzûlî'nin 9, Nedîm'in 9, Bâkî ve Nâbî'nin 2, Sabrî-i Şakir, Hamamizâde İhsân, Yahyâ Kemâl, Muhid-

4 *Sihâm-ı İlhâm* (1921), Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 254 s.

din Raif ve Orhan Seyfi'nin bir gazeline yazdığı tahmislere yer vermiştir. Halil Nihat, kendine ait gazelleri ise "Gazeller" bölümünde bir araya toplamıştır.

2.3. Mâhitâb

Şairi üçüncü şiir kitabı olan bu eser, 1924 yılında İstanbul Yeni Matbaada basılmış olup şiir sayısı ilk iki esere göre oldukça azdır. Bu kitapta, 6 şarkı, 5 gazel, 2 mesnevi, 2 muaşşer, 1 kaside, 1 müsemmen, 1 koşma ve 1 de mensur metin vardır.[5]

2.4. Ağaç Kasidesi

Bu eser, şairin 1931 yılında yazdığı uzun *Ağaç Kasidesi* başlığı ile yazdığı mesnevinin daha sonra 1500 beyit hâlinde genişleterek Ankara Agah Sabri Kitaphanesinde 1947 yılında bastırmasıyla ortaya çıkmış bir kitaptır. Kitap, Ön söz, Himaye-i Eşcâr Cemiyeti Re'isine, Sözlük, Anahtar (lugatça) bölümlerinden oluşmaktadır[6].

3. Edebî Şahsiyeti

Halil Nihat Boztepe edebiyat tarihimizde ismi şiirleriyle öne çıkmış bir şair olmakla birlikte o, edebî ortama makale tarzında kaleme aldığı bir yazıyla/nesirle adım atmıştır. Nesirle uğraştığı dönemlerde Fuzûlî, Bâkî, Nâbî, Nedîm, Nakım Kemal, Ziya Paşa gibi şairlerin şiirlerine ilgi duyan Boztepe, eskilerin şiirlerine tahmis etmiş, onlara nazireler yazmıştır. Nesirde ise Halit Ziya'nın tarzını benimseyen Halil Nihat, Batı edebiyatından aynı çizgiye yakın bir şahsiyet olan Alphonse Daudet'i takip eder ve ondan tercümeler yapar (M. Salahaddin (1927), "Şair Halil Nihat Bey Yeni Kitab'a Hayatını Anlatıyor", Yeni Kitap, no.: 4, İstanbul, s. 2-7).

Boztepe, kendinden önceki hicev şairlerinden Nef'î, Eşref gibi şairler ve dönemindeki diğer şairlerin düştüğü inciten, sövgüye varan üsluptan sakınmış ve hiçbir zaman bu yolu tercih etmemiştir. Onun eleştirileri ahlaklı ve ağırbaşlı sıfatlarla örülü mizacının derin imbiğinden geçirirek yazılmıştır (Kılıç, 2002: 10).

Halil Nihat'ın nesir tercümelerinde de ortak yön mizahtır fakat tercümelerinde, devrini hicveden ancak bunu mizah vadisinde yapan Alphonse Daudet'in eserlerini tercih etmiştir (Kılıç, 2002:19)[7].

---

5 *Mâhitâb* (1924), Yeni Matbaa, İstanbul.

6 *Ağaç Kasidesi* (1947), Agah Sabri Kitaphanesi, Ankara.

7 Terennüm, Sahilde, Karlı Bir Gece, Yer Altında, *Ayine-i Devrân*, 26 K. Evvel 1333, s. 207-213.

Boztepe nesrin yanında Hügo ve Maupasant gibi Fransız şairlerin şiirlerini de tercüme etmiştir (Kılıç, 19).

Zengin kelime hazinesi olan ve aruza hâkim bulunan şair, aruzu Türkçeye uygulamakta oldukça başarılıdır. Şiirlerinde akıcı ve anlaşılır bir dil kullanan şair, manzumelerinde Arapça, Farsça kelimeler gibi Türkçe kelimeleri de aruz vezni bakımından ustalıkla kullanmıştır:

> "Doğrusu bu günler çokça daraldım
> Sazımı bir zaman bedava çaldım
> Sazların içinde yokken menendi
> Geçende yazmıştır bir dedim dedi" ("Koşma", *Sihâm-ı İlhâm* (1921), İstanbul, s. 110)

Şiirlerinde muhtevaya önem veren şair, bunun yanında vezni ve kafiyeyi (ahengi) de ihmal etmemiştir. Hem klasik edebiyatına hem de halk edebiyatına has nazım şekilleri ve dili başarıyla kullanmıştır. Bu sebeple onun kaleme aldığı kaside, gazel, mesnevi ve tahmisler kadar koşma ve mâniler de dikkat çekici hüviyete sahiptir.

Halil Nihat, mizahi hiciv edebiyatımızda eleştirilerini hakarete vardırmadan zarafet ve incelikle ortaya koyması bakımından farklı bir yeri olan şairdir. O bu yönüyle, Nef'i ve diğer klasik hiciv şairlerine benzemez. Boztepe, hiciv türü manzumelerinde hakaretamiz, aşağılayıcı, basit ifadelerden uzak durmuş bir sanatkârdır. Fuzûlî, Bâkî, Nâbî, Nedîm gibi klasik şairlerin yanında Namık Kemal, Ziya Paşa gibi Tanzimat dönemi şairlerindden etkilendiğini açıkça belirten Boztepe'nin bu şiir tekniğinde bu şairlerin etkisi olduğu açıktır.

Türk edebiyatında sosyal, siyasi ve edebî konuları seviyeli bir mizahla ortaya koyan şair, bu bakımdan hiciv şiirlerine yeni tarz getirmiştir. Boztepe'nin şiirlerini anlamak için dönemin sosyal, siyasi ve edebî meseleleri hakkında bilgi sahibi olmak gereklidir. Tariz, telmih, teşbih, istiare gibi edebî sanatlar vasıtasıyla şiirlerinde anlam inceliğini yakalayan şair, şiirlerinde anlamı bir kuyumcu titizliği ile işlemiştir.

2.4. *Nedîm Dîvânı*

Halil Nihat Boztepe'nin *Nedim Dîvânı*'nın 27 nüshasınnı karşılaştırarak topladığı şiirleri bir araya getirdiği bu eser, İstanbul İkdam Matbaasında 1924'te basılmıştır. Boztepe, Nedîm'le karıştırılan Nedîm-i Kadîm'in şiirlerini ayırt etmiş ve bu durumu eserin Lugatça bölümünde açıklamıştır.[8]

2.5. *Taraskonlu Tartaren (Tartaren de Tarascon)*

---

8 *Nedîm Dîvânı* (1924), İkdam Matbaası, İstanbul, 374 s.

Halil Nihat Boztepe'nin yaptığı çeviriler içinde kitap olarak basılan tek tercümedir (Uzun, 1992:523).

3. Türk Edebiyatında Bahr-i Tavil

İlk örneğinin hangi Arap, Fars ve Türk edebiyatlarının hangisi sahasında görüldüğü tam olarak bilinmeyen Bahr-i Tavil, Türk edebiyatında örneğine az rastlanan nazım şekillerinden biridir. Anadolu sahasında ilk bahr-i tavili Ahmet Paşa (XV. yy.) yazmıştır. Yapılan araştırmalara göre (Mermer, 2002; Aksoyak, 1999, 2007; Kesik, 2015) 29 şaire ait 43 bahr-i tavil tespit edilmiştir. Daha önce yapılan çalışmalarda Boztepe'nin bir bahr-i tavili olduğu tespit edilmiştir. Bu bildiri ile ortaya konulan Boztepe'nin ikinci bahr-i tavili de hesaba katıldığı zaman edebiyatımızda 29 şaire ait 44 bahr-i tavil olduğu görülmektedir.

4. Halil Nihat Boztepe'nin Bahr-i Tavilleri

Bahr-i Tavil

1

Mısrâ'-ı Evvel

Ey cihân-ı edeb ü ma'rifetün muhterem ü muhteşem üstâdı senin kadrini takdîr edemez kimse sen allâme-i yektâ-yı zamân **Fâzıl**-ı ferzâne-i devrânsın efendim sana nisbetle Aristo vü Felâtûn bile câhil sayılır şüphe mi var şâ'ir-i a'zam sana derler ne Fuzûlî ile Nef'î ne Nedîm ü ne de Bâkî ne de Nâbî ne de Hâmid sana şâkird olamaz çünki senin on iki cild oldu divânın efendim bunu ben senden işitmiş vâlih ü hayrete düşmüş de düşünmüş idim âyâ bu ne kudret ne fetânet ne kiyâset ne zekâdır bu ne dehşetli dehâdır ki düşündükçe düşündürdü bu şâkirdini zîrâ ki efendim kudemâ-yı şu'arâ vü üdebâdan kime dünyâda nasîb oldu bu irfân ya görülmüş mü duyulmuş mu aceb şimdiye dek on iki cild üstüne divân işiten varsa gören varsa yazan varsa buyursun ki açıktır ona meydân şu hakîrin onu ilzâma şitâb eyleyip i'tâ-yı cevâb etmesi dûçâr-ı i'tâb etmesi her vech ile âsândır inan olsun efendim nice şâ'irleri gördüm seneler var fe'ilâtün fe'ilâtün diye bir şarkı veyâ bir gazel olsun yazamaz yazsa da ikmâl edemez sonra bu âdemlere şâ'ir denilir al sana bir dânesi Yahyâ!

Mısrâ'-ı Sânî

İşte şâ'irleri hep böyle zamânın sana ma'lûmdur elbet sana ma'lûmu ne lâzım ki kalem eyleye i'lâma cesâret çekemez kimsenin **fazl**ını irfânını müştâk-ı kemâlâtın olanlar öpüyor destini dâmânını üstâd-ı hüner-mendim efendim bu gün İrân'da da Tûran'da da yoktur sana sânî tanırım ben bunu onu bu hakîkatleri âlem bilir ammâ ki bu tilmîz-i hakîrin gibi teslîm eden olmaz gazeliyyâtını ebyât-ı hoş-âyâtını her an okuyup cûşâ gelip ser-te-ser ezber ede-

rim sonra da taklîdine tanzîrine tahmîsine cür'et ederek neşr ederim herkesi hayretlere müstağrak edip nâm alırım şân alırım ya'nî senin şeh-per-i fazlınla semâlarda uçup şevk ile hayrân kalırım sen beni teşvîk ederek şâ'ir-i meşhûr-ı zamân eyledin erbâb-ı hased cümle garaz bağladılar bende-i nâ-çîzine ammâ yine her dem reh-i nâ-refteye gitsem de ne var çünki senin sâye-i lutfunda hemân hasmımı kahr etmek için elde asâdır bu kalem çekmem elem eylese dünyâ bana bin türlü sitem düşmanı elbette vü elbette ben iskât ederim mât ederim âleme irfânımı akrânıma rüchânımı bin türlü berâhin ü delâ'il ile isbât ederim hazret-i üstâdım efendim verelim kol kola zâtınla bütün âleme meydân okuyup kıblelilerden dahi havf eylemeyip haddini câhillere hep bildirelim öyle ki görsün de şaşırsın bunu dünyâ!

10 Eylül 1326, *Sihâm-ı İlhâm*, s. 248-249.

İki mısradan oluşan bu bahr-i tavil, *fe'ilâtün* tefilesinin 210 kere tekrarından oluşmuştur. Metinde, Fâzıl Ahmet, mübalağalı ancak nezaket sınırları içinde mizahi bir üslupla övülür görünerek hicvedilmiştir.

Bahr-i Tavil

-2-

Ali Kemâl'e

Eğer maksûd eserse mısrâ'-ı berceste kâfîdir.

Dinle ey Mîr-i kemâlât-semîrim sana ahvâl-i dil-i zârı hikâyet edeyim derdimi bir nebze döküp arz-ı şikâyet edeyim çünki sözün doğrusu ben zât-ı edîbâne ki çok münfa'il oldum duyarak söylediğin bir sözü hiddet ile hayret ile doldum düşünüp ye'se dalıp lâl kalıp saçımı yoldum şunu ra'nâ bilesin hâ diyemezsin bana aslâ şunu yaz ya bunu yaz böyle söz olmaz yazarım her neyi isterse kalem emrini infâz edemem hakkımı teslîm eder âlem sana şâyed şunu yahud bunu yaz derse şu **Mihrân** ona baş üstüne emr ile mi dersin afacan bak işte üstâd **Cenâb** ortada keyfince kalem oynatıyor her neden isterse bugün bahsediyor **Kirpi**-i devrân da kezâlik hürriyete mâlik şuna dâ'ir buna dâ'ir diyerek ba'zı sudan ba'zı sabundan bugün ister ise şundan yarın ister ise bundan bize sözler bularak dinletiyor elini aldıkça hemân inletiyor bak daha dün bir ufacık yıldız iken koskoca bir **Aydede** olmuş güpegündüz doğarak âlemi hayretlere ilkâ ediyor nakş-ı ber-âb ile gönül aldanıyor onlara söz yok da benim yazdığım âsâra mı söz var â sitemkâr geçen gün sana Alfons Dode'den şâh-eser ıtlâkına şâyân niçe kâlâ-yı dil-ârâ-yı sanâyi' ile ârâste envâ'-ı le'âlî-i ma'ânî vü bedâyi' ile pîrâste bir terceme göndermiş idim her neye mebnî ise derc eylemedin sen sebeb ü hikmeti bilmem ki nedir anlamadım ben acabâ

terceme yanlış mı deyip hayli üzüldüm şaşırıp ba'zı da güldüm ne yalan söyleyeyim hâtıra gelmezdi bu hâl oldu Nihâd ebkem ü lâl işte hakîkat budur üstâd **Kemâl** itme ta'accüb sana dersem ki eğer gitmemişim Paris'e zâtın gibi ammâ bilirim ben de Fransızcayı monşer "Je vous assure" seni te'mîn ederim ben dahi lektör okudum üste de hattâ gramer hem de romanlar daha bir hayli eserler okudum eyledim ezber niçe âsâr-ı Frengâneyi üslûb-ı bedî' üzere edip terceme neşr ettim o sûretle zamânımda temâyüz ederek şöhrete yettim bunu bir kavl-i mücerred gibi farz etme hakîkattir inan sanma yalan saçma sapan lâkin inanmazsan eğer ur mehek-i tecribeye işte kalem işte kütüp işte fuhûl etme zuhûl eyle biraz âcize insâf ü mürüvvet edemem doğrusu bin kayd ile bin şart ile hidmet-i şu'arâ kayddan âzâdedir elbet açarak şeh-per-i hûlyâyı uçar kuş gibi tıbkı bunu tasdîk eder ilk önce şu **Kesriyeli Sıdkî** kalemim râm olamaz emrine her an bana yokdur bakacak yan çekemem minneti karşımda benim olsa da devrân var iken başda o **sansür** denilen derd (ü) belâsın da edersen bana rahm eylemeyip başka cefâ vâ-esefâ kalmadı âlemde vefâ eylemem ümîd-i şifâ söyle aman Mîr-i hüner-mendim aceb sen de mi sansürsün efendim eğer öyle ise beğendim benim ey şöhreti bâlâ vü mu'allâ-bülendim bilirim âh eser etmez sana pendim geçemez fendini fendim yakalardım seni bi'llâh eger olsaydı kemendim bulurum ben daha çok kâfiye amma ki üşendim kederim çok fakat eyvâh şu âlemde benim dâder-i semm yok atıyor ehl-i cefâ sîne-i vîrânıma bin ok kime şekvâ edeyim ben dahi şaştım dalarak bahr-i tavîl içre bugün şöylece taştım fe'ilâtün fe'ilâtün satıhında vü ka'rında şinâverlik edip mevceler aştım seni hep boğmak için böyle savaştım bunu kâri'lerim elbette ki çok görmeyip eyler beni tasdîka şitâb oldu şikâyetlerim eyvâh kitâb al nazar-ı dikkate istersen eger istemeyip böyle gidersen sana yok başka hitâb etmem işte gözüm şimdi budur son sözüm amma yine ol bâbda her hâlde fermân senindir.

8 Teşrîn-i Sânî 1336, *Sihâm-ı İlhâm*, s. 250-252.

Önceki bahr-i tavilden farklı olarak tek mısradan oluşan ve Ali Kemal'e ithaf edilen bu manzume de *fe'ilâtün* tefilesinin 287 kere tekrar edilmesiyle yazılmıştır. Metinde, Halil Nihat, muhtemelen Mihran'da yayınlanması için Ali Kemal'e gönderdiği yazısının sansüre uğramasını mizahi bir üslupla eleştirmektedir.

Sonuç

Yukarıda verilen bahr-i tavillerde de görüldüğü üzere Halil Nihat, hiciv edebiyatımızda ifade ve üslûbu bakımından selefleri ile dönemi şairlerinden farklı bir konumda yer almaktadır. O eserlerinde aşırıya kaçmayan, nezaketi ve inceliği elden bırakmayan bir hiciv tarzı ortaya koyarak edebiyat tarihimizde farklı bir konumda yerini almıştır. Ayrıca Halil Nihat'ın Divan edebiyatının

ömrünü tamamladığı bir dönemde, klasik şiir nazım şekilleriyle ve aruzu kullanarak mizahi manzumeler yazması ise dikkate şayan bir durumdur.

Kaynaklar

AKSOYAK, İ. Hakkı (1999), "Bahr-i Tavîl", *Gazi Üniversitesi GEF Dergisi, Dr. Himmet Biray Özel Sayısı*, s. 438-445.

AKSOYAK, İ. Hakkı (2007), "Anadolu Sahasında İlk Bahr-i Tavîl Ahmed Paşa'nın mıdır?", *Turkish Studies* 2(4), s. 84-97.

BOZTEPE, Halil Nihat (1920), "Şerh-i Mezâmîn", *Alemdar*, no.: 2940, s. 3-4.

BOZTEPE, Halil Nihat (1921), *Sihâm-ı İlhâm*, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul.

BOZTEPE, Halil Nihat (1924), *Âyine-i Devrân*, Orhaniye Matbaası, İstanbul.

BOZTEPE, Halil Nihat (1924), *Mâhitâb*, Yeni Matbaa, İstanbul.

BOZTEPE, Halil Nihat (1924), *Nedîm Dîvânı*, İkdam Matbaası, İstanbul.

BOZTEPE, Halil Nihat (1947), *Ağaç Kasidesi*, Agâh Sabri Kitaphanesi, Ankara.

DAYANÇ, Muharrem (1993), *Halil Nihat Boztepe'nin Hayatı ve Eserleri*, İÜ SBE, Yüksek Lisans Tezi.

DAYANÇ, Muharrem (2009), *"Yeni Kitap" Dergisinde On Yazar - On Mülakat*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

DAYANÇ, Muharrem (2006), "Halil Nihat Boztepe'nin Nükteleri", *Denemeyi Denemek,* Ebabil Yay., Ankara.

İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal (2000), *Son Asır Türk Şairleri*, İstanbul.

KESİK, Beyhan (2015), Muhibbî'nin Bahr-i Tavîli, *Littera Journal of Turkish Language and Literature,* S 1, s. 55-60.

KILIÇ, Sait (2002), *Halil Nihat Boztepe'nin Hayatı, Eserleri ve Fikirleri*, KÜ SBE, Yüksek Lisans Tezi.

MERMER, Ahmet (2002), "XVI. Yüzyıl Divan Şairi Fedâyî ve İki Bahr-i Tavîl'i", *İlmî Araştırmalar*, S 14, s. 121.

UZUN, Mustafa (1992), "Halil Nihat Boztepe", *TDVİA*, C 6, İstanbul.

BİR MİZAH ŞAİRİ VE YAZARI OLARAK REŞAT NURİ

M. Fatih KANTER[*]

GİRİŞ

Mizah, reel yaşamın akışı içerisindeki sıradanlığı ve ciddiyeti sorgulayan bir sanat türüdür. En geniş manada gülmece olarak tanımlansa da bu anlamın içerisinde geniş ve derin bir anlam tabakası daha vardır. Zira gülmenin gerekliliği ve ön koşulları ve doğurduğu sonuçlar da bu tanım içerisinde yer alır. Kaba realitenin somurtkan yanını alaycı ve ironik bir tavırla yeniden yorumlatan mizah, sanat türlerinde özellikle dolaylı anlatım biçiminde kendini gösterir.

Mizah, olanı olduğu gibi aktarmanın sıkıcılığından sıyrılarak düzene karşı bir başkaldırı anlamını da içerir. Yaşamın sıkıcılığı karşısındaki bu başkaldırıyı Freud; *"huzursuz, itici duygulara karşı bir haz sağlama yolu"* (Freud 1990: 238) şeklinde açıklar. Ancak bu özelliğin hemen yanında yer alan "gülme eylemi", tüm insanlığın ortak yararı için geliştirilen tavırdır. Bergson *Gülme* adlı eserinde bu durumu şöyle açıklar: *"yararlı olması gülmenin işlevlerinden biridir. Gülme, sağlamış olduğu gevşeme ile öncelikle toplumda bazı şeyleri düzeltir. İçinde sempati ve iyilik belirtisi taşımaz, o utandırmak için vardır ve toplum kendisine karşı saygısızca davranışların öcünü gülme ile alır"* (Bergson 1996: 13, 98-100). Toplumsal dönüşümün sanat aracılığıyla ortaya çıkışı ise estetik bir kaygı ile biçimlenir. Zira *"komik olanı estetik üretimin nesnesi haline getirmek, sanatın ana kollarından birini ortaya çıkarır."* (Apaydın 2011:545) İşte bu komik olan, sanatın malzemesi haline dönüştüğü andan itibaren daha ince bir estetik zevk ile işlenir.

Özellikle toplumsal ve bireysel huzursuzlukların arttığı dönemlerde bunun dışa vurumu sanat yoluyla gerçekleşir ki bu bir bakıma rahatlama arzusunun yansımasıdır. Osmanlı'nın dört bir yandan kuşatıldığı, kurumların

[*] Doç. Dr. / Ahi Evran Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / fatih.kanter@hotmail.com

ve bireylerin huzursuzluklarının arttığı bir dönemin sanatçısı olan Reşat Nuri Güntekin de edebiyat aracılığıyla bu rahatsızlıkları yansıtmayı tercih eder.

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının öncü yazarlarından olan Reşat Nuri Güntekin, çok yönlü ve çok üretken bir yazardır. Zira kitaplaşmış eserlerinin yanı sıra dergi ve gazetelerde kalan birçok hikâyesi, eleştiri yazısı ve mizahi tarzda yazdığı şiirleri bulunmaktadır. Yazar sağlığında 19 kitap ve 7 hikâye kitabını bastırır. Gazete ve dergilerde kalan diğer eserlerini kitaplaştırmaması ise geçim sıkıntısı ve dergilerin günlük ve haftalık yayınlarına yazı yetiştirmenin getirdiği hızlı yazma kaygısının bir sonucu olmalıdır. 1918 sonrası yazı hayatında boy gösteren Reşat Nuri, *Vakit, Zaman, Güleryüz, Kelebek, İnci, Diken, Hayat, Şair, Akbaba* gibi devrin önemli gazete ve dergilerinde roman tefrikası, hikâyeler, eleştiri yazıları yayımlar. Ayrıca çok yazmanın getirdiği yazar bilinci ile bu yayınların birçoğunda ise müstear isimler kullanmayı tercih eder.

Mizah Şairi Olarak Reşat Nuri

Sermet Sami Uysal'ın, 30 Mayıs 1954 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanan "Hâdiye Güntekin Bize Reşat Nuri'yi Anlatıyor" başlıklı röportajı edebiyat tarihimizde pek de bilinmeyen bir noktaya dikkat çekiyor. O zamana kadar ve hatta daha sonrasında da üzerinde durulmayan, görmezden gelinen bu nokta, Reşat Nuri'nin şiir yazmış ve hatta bunları zamanın muhtelif mecmualarında müstear isimlerle yayımlamış olmasıdır. Aslında Sermet Sami Uysal'ın röportajdaki asıl amacı, eşinin gözüyle Reşat Nuri'yi tanımak ve tanıtmaktır. Bunun yanı sıra röportajın Reşat Nurilerin evinde yapılması gerekliliği de Sermet Sami tarafından o evde çekilmesi gereken fotoğraflara atfedilir. Zira röportaj öncesinde Sermet Sami'nin, Hâdiye Güntekin'le yaptığı konuşmaya da yer verilir. "Nihayet bir Cuma, ikindi üzeri Güntekin ailesinin" verdiği randevuyla amacına ulaşan Sermet Sami, hem Hâdiye Hanım hem de Reşat Nuri ile konuşma fırsatını yakalar.

Reşat Nuri ve eşi ile yapılan başka röportajlar da var elbette. Fakat bu röportajı farklı kılan Reşat Nuri Güntekin'in daha önce bilinmeyen şairlik yönüne kendisi tarafından dikkat çekiliyor olmasıdır:

> *"- Birçok romancı yazı hayatına şiir yazarak başlamıştır. Ya siz?*
> *- Ben de öyle. Esasen bu kızamık gibidir. Hepsi onunla başlar.*
> *- Şiirleriniz neşredildi mi?*
> *- Evet vaktiyle çıkan muhtelif mecmualarda. Ama imzasız olarak. Fakat birçok yakın arkadaşlarım bile şiir yazdığımı bilmezler"*
> (Uysal, 1954)

Reşat Nuri'nin kendi ifadelerinde belirttiği şairlik yönü ise her nedense sonraları ya görmezden gelinmiş ya da unutulmuştur.

Reşat Nuri Güntekin'in bilinen en önemli özelliklerinden biri onun mizahçı bir yanının da bulunmasıdır. O, bu özelliğini devrin çeşitli dergilerine yazdığı kısa hikâyelerinde daha çok ön plana çıkarır. Ancak bu dergilerin çoğunda müstear isimler kullanır. Reşat Nuri'nin en bilindik müstear isimleri; Mehmet Ferit, Cemil Nimet, Ateş Böceği, Ağustos Böceği, Yıldız Böceği, Hayrettin Rüştü'dür. Oğuzhan Karaburgu, "Reşat Nuri Güntekin'in Bilinmeyen Remiz ve Müstear İsimleri" (Karaburgu 2006) adlı makalesiyle bu isimlere yenilerini ekler: Çiğdem, Fakir, Karakuş, Saksağan, Yarasa, ayrıca (***), R. N.

Yazarın bu kadar çok müstear isim kullanmasının birçok nedeni olabilir. Ancak o muhtemelen devrinde bilinen bir romancı olmanın getirdiği sorumlulukla, mizahi dergilerde yazdıklarında ismini kullanmaz. Özellikle 1923-1924 yıllarında İbnürrefik Ahmet Nuri, Yesarizade Mahmut Esad ve ressam Ahmet Fehim ile birlikte çıkardıkları *Kelebek* mecmuasında farklı müstear isimleriyle birçok hikâye yazar. Sermet Sami'ye verdiği röportajla bütünleşen bu durum, onun yazdığı şiirlerde de ismini kullanmadığının ispatıdır. *Kelebek* mecmuasında Fakir müstearıyla kaleme aldığı şiir formunda yazılmış 3 eser bulunmaktadır. Ramazan Mânileri (no.: 5, s. 7), Yaz Şiirleri (no.: 8, s. 12) ve Destan (no.: 11, s. 10) adlı bu şiirlerde Reşat Nuri derginin yapısına uygun olarak ironik bir dil kullanır. Örneğin Ramazan Mânileri başlığı altında;

"Dere boyunda nilüfer,
İstasyonda şimendüfer;
Halil Nihat hamsi yiyor,
Fazıl Ahmed âlâ lüfer"

dizeleriyle mâni şeklinde bir dörtlük yazar. Yaz Şiirleri'nde de aynı üslubu kullanan şair, kafiyeleri âdeta birer mizah aracı olarak kullanır. *Destan* şiirinde ise başlığın hemen altında şu açıklama yer alır: "*İçkiye tekrar bir buçuk ay müsaade edilmesi üzerine birdenbire vecde gelerek hemen Yeni camideki dükkânını kapayıp arkadaşlarıyla birlikte dört başı mamur bir âlem-i âb yapmak için Kağıthâneye giden şuarâdan Üsküplü meşhur Yahya Kemal Efendi'nin ertesi gün Üsküp şivesiyle sevgilisine yazdığı manzum destandır:"* Şiir, Yahya Kemal'in ağzından aktarılırken onun Rumeli şivesinin de kullanılması dikkat çekicidir. Şiirin ilk bölümü şöyledir:

"Çekme be civanım birden ayağı,
Suya düştü haçan içki yasağı,
Cönderdim dün avşam (1) bizim çırağı:
Dedım ki (2) alasın, biraz rakıcık,
Bulursan meze de al bir azıcık!"

Mizah ile günceli buluşturan bu şiirlerde Reşat Nuri kendi karakteristik üslup özelliklerini korur. Aynı yıllarda mizahi hikâyeleriyle birden fazla dergi ve gazetede yazan Reşat Nuri, Sedat Simavi'nin sahibi olduğu *Güleryüz* gazetesinde ise Hayrettin Rüştü ve Ateş Böceği müstearıyla görülür. Bu gazetede sayı bakımından fazla olan şiirlerinde sosyal içerikli ve eleştirel tarzda eserler yayımlar. 1921-1923 yılları arasında yayınlanan gazete, Millî Mücadele döneminde yaşananları lehte bir tutumla mizahi olarak gündeme taşır. Reşat Nuri Güntekin de bu süreçte aynı paralelde şiirler kaleme alır. Ateş Böceği müstearıyla; Kef. Ayın. Diyor Ki (No:44, s.3), "Cenab Şehabettin" Beyin Mektubu, (No: 45, s.7) ve İstediğim Şey, (No: 46, s.6) adlı şiirleri yayınlar. "Cenab Şehabettin" Beyin Mektubu adlı şiirde, Cenab Şehabettin'in ağzından Paşa'ya yazılan bir şiir ironik bir biçimde kurgulanır.

Güleryüz gazetesinde H. Rüştü müstearıyla 67. Sayıdan itibaren Reşat Nuri 50 şiir yazar. Bunların başlıkları şöyledir: "Bum Bum, Çatla da Patla!, Hacı Anesti'nin Siyaseti, Nefs-i Enfes, Musibet Dellalına, Yunan Heyulasına, Dangalak Yunanlılara, Sevgili Paşamıza, Siyaset-i Ma'lumeye, Ana Oğul Duası, Sabık Kral Kosti Ağzından, Bayram İçinde Yas, Der Vasf-ı Ceraid, Ayyaşin-i Kirama, Ah! O Ağlıyor, Hülyadan Hakikate, Bir Muhacir Kadının Şikâyeti, Hendek Mekân Ali Kemal Bey'e Mersiye, Sefil Firariye, Manzum Küçük Hikâye, Konferans'tan Bir Rica, Ninni, Anadolu'dan Kaçan Rum ve Ermenilere, Köyde Bir Gece, Kurzon'a Kapalı Mektup, Mülakat Gecesi, Der Vasf-ı Şiir Ey İstanbul, Kikiriğe (?) Açık Mektup, Fransız Medeniyetinin Yüksek Duyguları, Sulh Fırıldağı, Kikirik'e Türk Ültimatomu, Olmadı, Olmadı!, İsmet Paşa'nın Lord Gürzon'a Mektubu, Peri-i Sulha, İsmet Paşa'ya Lozan Manileri, Sulh Şarkısı, Ramazan Öğütleri, Hakkın Sedası, Gazel (s. 110), Gazel (s. 112), Venizelos'a Mektup, Lozan Şarkılarının Tercümesi, Gönül, Altın Aşkına, Bazı Liyakatli(!) Mebus Beylere, Mani, Zamana Göre, Tebrik Destanı, Büyük Milletimin Büyük Babası Yavuz İsmet Paşa, Pehlivanın Türküsü."

Güleryüz gazetesinde yazılan bu şiirlerin tümü, devrin şartları içerisinde kaleme alınmış ve tarihsel göndermeler içeren bir yapıdadır. Aynı dönemde Yunanistan'da yayınlanan mizahi gazeteler karşısında Türk kimliğini yücelten ve onlara aynı dilden cevaplar veren bu gazetenin karikatürleri ve yazıları olur. Sedat Simavi, sahibi olduğu *Diken* mecmuasında da aynı yolu izlemektedir. Yine Anadolu hareketine karşı tavır alan *İstanbul, Alemdar* ve *Peyam-ı Sabah* gazeteleri *Güleryüz* gazetesinin eleştiri oklarının hedefi hâlindedir. Özellikle de *Peyam-ı Sabah*'ta yazan Ali Kemal bu hedefin ortasında yer alır.

Reşat Nuri de devrin şartları içerisinde yazarlık yeteneğinin mayasında var olan mizah unsurunu şiir türünde de kullanır. Bir yandan Yunanlılara ve İngilizlere mizah yollu eleştirilerde bulunurken öte yandan Ali Kemal'i ağır

bir dille eleştirir. Hatta bazı şiirlerinde argo ve küfürler vardır ki bazısı da metinde boşluk bırakılmak kaydıyla yayımlanmıştır.

Sosyal konulu bu şiirlerde eleştirinin yanı sıra övgüler de yer alır. Türk milletinin kimlik inşa sürecinde muhtaç olduğu kahramanlık duygularını şiirlere serpiştiren Reşat Nuri, ayrıca Mustafa Kemal'e ve özellikle de İsmet İnönü'ye övgü dolu şiirler yazar. Ninni şiirinde halkın cephede gösterdiği kahramanlık ile cephe gerisindeki millî kimlik inşa sürecini, oğluna ninni söyleyen bir annenin ağzından;

"Büyü yavrum, adam ol da intikam al düşmandan
Kahramanlık miras kaldı merhum babandan
Ne zabit ol, yüzbaşı, ne binbaşı, kumandan
Baban gibi onbaşı ol, dayın gibi bir nefer
Vatan için can verecek, özü doğru bir asker"

dizeleriyle dile getirir. Anadolu halkının kendi değerlerini korumaya tam yetkili kıldığı dönemin kahramanları da özellikle Atatürk ve İsmet Paşa eksenli olarak şiirlerde yer alır. Atatürk'e yazdığı Sevgili Paşamıza şiirinde;

"Türkün gözbebeği, kahraman Paşa!
Kâinat durdukça sen binler yaşa
Yüzünü sürmekçün bastığın taşa
Millet heycanla yolları bekler."

dizeleriyle Türk milletinin kurtarıcı kahramanı olarak yer alır. İsmet Paşa ise birçok şiirde Türkiye'nin menfaatlerini koruyan lider vasfıyla ön plana çıkarılır. Özellikle Lozan antlaşmasına atıfta bulunularak İngilizler ve Yunanlılar karşısında yüceltilir. Sosyal faydaya dönük bir biçimde devrin mizah gazetesinde yazılan şiirler, konuyla ilintili olarak sade bir dil ile kaleme alınır. Reşat Nuri'nin hikâyeci kişiliğinin etkili olduğu şiirlerde özellikle tahkiyevi anlatım özelliklerinin de ağır bastığını belirtmek gerekir.

Reşat Nuri'nin röportajda belirttiği üzere bir kızamık biçiminde baş gösteren şiir yazma arzusu onun gençlik dönemlerinde devrin siyasi ve sosyal olaylarına karşı tepki olarak ortaya çıkar. Özellikle gerçekçi akımı benimseyen yazarın şiirlerinde de bu çizgiyi koruduğunu söylemek mümkündür. Ancak onun şiirlerinde mizah unsuruyla yoğrulan dizelerde özgünlük aramak nafile bir uğraştır. Onun özgünlüğü yine bu şiirlerin arasına sinen ince mizah anlayışıyla birleşen hikâye etme yeteneğidir.

Mizah Yazarı Olarak Reşat Nuri

Reşat Nuri Güntekin, sağlığında yayınlanan on dokuz romanı ve yedi hikâye kitabı ile Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının öncü kalemlerinden

biri olur. Realist bir çizgide eserlerini kaleme alan yazar, romanlarında sosyal ve eleştirel bir tutum sergiler. Kitaplaştırdığı hikâyelerinde ise realist tavır ile birleşen ironik ve mizahi üslup da kendini gösterir.

Reşat Nuri'nin devrin önemli dergi ve gazetelerinde yayımladığı ve kitaplaştırmadığı hikâyeler ise neredeyse bütünüyle mizahi unsurlarla kuruludur. *Vakit* gazetesinde 35 hikâyesi, *Kelebek* Dergisinde büyüklü küçüklü yaklaşık 250 hikâyesi, 40 civarında küçük oyunu, *Resimli Hikâye* dergisinde 7 hikâyesi, *Diken* dergisinde 10 hikâyesi, *Hayat* dergisinde 8, *Şair Nedim*'de 1, *Şair*'de 1 olarak tespit edilebilen ve kitaplarına girmeyen birçok hikâye ve oyunu bulunmaktadır.

Reşat Nuri'nin müstear isimlerle ve çok fazla yazmasının ardında maddi kaygılar olduğu düşünülebilir. Ancak çalakalem olsa da bu hikâyeler ve oyunlar yaşanan dönemin sorunlarını ironik bir üslupla ele alacak biçimde kurgulanır. Zira Reşat Nuri'nin realist tutumu tüm yazdıklarına sirayet eder. Mizahı toplumsal eleştiride kalkan olarak kullanan diğer sanatkârlar gibi Reşat Nuri de devrin yanlışlıklarını, insani ilişkilerdeki yozlaşmayı, toplumsal bunalımları, savaş yıllarında cephe gerisinde yaşananları eleştirel bir gözle gülünç bir biçime dönüştürerek sunar.

Güntekin, *Kelebek* dergisinde kurucu olarak yer alması nedeniyle özellikle bu dergide birçok müstear isimle hikâye, oyun ve yazılar yazar. Konu ile ilgili Oğuzhan Karaburgu'nun (Karaburgu 2006) ve Nebahat Yusoğlu'nun (Yusoğlu 2013) ayrıntılı çalışmaları bulunmaktadır. *Kelebek* dergisinde şu müstear isimleri kullanır: Ateş Böceği, Yıldız Böceği, Ağustos Böceği, ***, Çiğdem, Fakir, Karakuş, R. N., Saksağan, Yarasa.

Devrin genel özelliklerini mizahi hikâyelere taşıyan Reşat Nuri'nin, *Kelebek* dergisindeki mizahi hikâyelerinde ince bir dokundurma söz konusudur. *"Hikâyelerinde romanlarında görmeye alışık olduğumuz duygu yoğunluğunun yerini ince mizah alır. Yine de toplumsal ve bireysel sorunları işleyen yazar, bu sorunları kaba bir realite yerine dünya hali dedirtecek nitelikte işler. (...) Hikâyelerini oluştururken genelde "tekellümi" (karşılıklı konuşma) tarzı benimseyen yazarın bu tutkusu aslında tiyatro tutkusu ile özdeştir."* (Kanter 2006: 31) özellikle göstermeye dayalı bir yöntem ile ayrıntılardan sıyrılan bir hikâye üslubunu tercih eden yazar, mizahi unsurları da kabaca göstermek yerine sezdirme peşindedir. Zira mizahi sanatın temel amacı da budur.

Kitaplarına girmeyen hikâyelerinin tümü göz önüne alındığında hem bireysel hem de toplumsal sorunların konu olarak seçildiği görülür. Kadın-erkek ilişkileri, içki yasağı, memurların hayatları, basın dünyasındaki rekabetler, mahkeme salonlarındaki ilginç diyaloglar özellikle işlenen konulardır.

Geçim sıkıntısı çeken memurların düştüğü sıkıntılar ve bu sıkıntıdan kurtulmak için başka işlerle uğraşmaları Reşat Nuri'nin hikâyelerinde sıklıkla işlenen konulardandır. *Vakit* gazetesinde yayımladığı "Arazi Alım Satımı", "Kiralık Evler 1-2", *Kelebek* dergisinde yayınlanan "Bir Deniz Hamamı Nasıl Kurulur", "Geçim Meselesi" gibi hikâyeleri bu konuları işler.

Kadınların erkeklerden yana şikâyetleri ise "Erkek Zulmü", "Hülleci", "İçgüveysi" ve "Bir Suikast" adlı hikâyelerde işlenir.

Bütün devirlerde insanların ortak şikâyeti olan dolandırıcılar ve dolandırıcılık Reşat Nuri'nin sıklıkla işlediği konulardandır. "Şirinlik Muskası", "Beceriksiz Uşak", "Centilmen Dolandırıcılar", "Son Moda Hırsızlık" ve "Bir Biletle İki Kişi" adlı eserler örnek olarak verilebilir.

Reşat Nuri'nin tüm hikâyeleri göz önüne alındığında en sık işlediği konulardan birinin aldatmak olduğu görülür. Özellikle eşlerin birbirlerini aldatırken yaşadığı gülünç ve trajikomik olaylar yazarın odak noktasını teşkil eder: "Bir Hatıra", "Bir Mülakat", "Fahri Unvan", "İlk Macera", "Halime Kadın", "Sinemada Bir Vaka", "Bir Yutturma", "Vantrilok", "Bir İhanet Meselesi", "Kezban Nine", "Şeytana Uymanın Cezası", "Sairfilmenam" vs. örnek olarak gösterilebilir.

Özellikle *Kelebek* dergisinin yayınlandığı ilk dönemlerin Ramazan ayına denk düşmesi münasebetiyle bu aya mahsus vakalar da Reşat Nuri'nin mizahi hikâyelerinde kendine yer bulur: "İftara Davet", "Üçün Beşe Nisbeti", "Bir Musiki Ziyafeti", "Ramazan Sonu" gibi hikâyeleri örnek gösterilebilir.

Millî Mücadele döneminde özellikle siyasi olayların gazete ve dergilerde sıklıkla işlendiği görülür. Reşat Nuri de mizahı bu yıllarda diğer meslektaşları gibi siyasi konularda da kullanır. *Kelebek* dergisinde yayımladığı "Yunanlının Anadolu Destanı" serisinde yer alan kısa hikâyelerde Yunanlıların kahramanlığıyla alay edilir. Hikâyelerde *"İlyada Destanı'na göndermelerle Yunanlıların savaş ahlakına yakışmayacak korkaklıklarını ve hallerini epik bir dille anlatarak eserdeki mizah vurgusunu daha da belirginleştirir."* (Yusoğlu 2013: 32). Böylelikle Millî Mücadelenin Türk tarafından nasıl algılandığı da gösterilmiş olur.

Konu bakımından genel anlamda bireysel ve toplumsal bozuklukları gözler önüne seren Reşat Nuri Güntekin, mizahi hikâyelerinde özellikle olayların sonunu beklenmedik ve şaşırtıcı bir biçimde bitirmeyi sever. Dili genellikle sade ve akıcı olmakla birlikte kahramanların yöresel ağız özelliklerini metne taşımayı ihmal etmez. Onun hikâye kurgusunda vazgeçemediği unsur ise diyaloglardır.

Sonuç

Sanat reel dünyanın yansıması olmanın yanı sıra zorluklara karşı gelemeyen ya da gelmeyen insanın sığınağıdır. Bir kaçış alanı olan bu sığınakta insan kendine ait olanı dönüştürerek ve estetize ederek yeniden deneyimler. Mizah ise sanatla buluştuğu anda kaba realitenin asık suratını daha mütebessim bir çehreye büründürür. Bu sayede doğrudan değil de dolaylı olarak aksaklıklar, yanlışlar ve eksiklikler anlatılabilir.

Realist bir yazar olmanın sorumluluğuyla eser veren Reşat Nuri Güntekin, kitaplarına almadığı şiir ve hikâyelerinde toplumsal ve bireysel sorunları mizah aracılığıyla daha dikkat çekici bir biçimde sunmayı tercih eder. Şiir tarzında yazdığı eserlerde özellikle Millî Mücadele yanlısı bir dergide yazmanın bilinciyle hareket eder. Vatanı işgal eden ve paylaşmaya çalışan devletlere olan öfkesini metne yansıtır. Hikâyelerde ise daha geniş bir eleştirel tavır geliştirme imkânı bulur. Bireysel ve toplumsal yozlaşmanın boyutlarını ironik bir tavırla işlediği hikâyelerinde özellikle kaba komikten kaçınarak daha ince bir mizahı tercih eder. Durumu gösterir ve ders vermekten kaçınır. Ders almayı okuruna bırakır.

Kaynaklar

APAYDIN, Mustafa (2011), "Tanzimat'tan Günümüze Türk Mizahı ve Hicvi", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yay., 6. Baskı, Ankara.

BERGSON, Henri (1996), *Gülme*, çev.: Yaşar AVUNÇ, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FREUD, Sigmund (1990), *Espriler ve Bilinçdışıyla İlişkileri*, Mert Yayınları, İstanbul.

KANTER, M. Fatih (2006), *Ölümünün 50. Yılında Belgelerle Reşat Nuri Güntekin*, İnkılâp Yay., İstanbul.

KANTER, M. Fatih (2015), "Şair Reşat Nuri", *Türk Edebiyatı*, S 497, s. 74-77.

KARABURGU, Oğuzhan (2006), "Reşat Nuri Güntekin'in Bilinmeyen Remiz ve Müstear İsimleri", *Türk Dili*, S 660, Aralık 2006, s. 525-535.

UYSAL, Sermet Sami, "Hâdiye Güntekin Bize Reşat Nuri'yi Anlatıyor", *Cumhuriyet*, 30 Mayıs 1954.

YUSOĞLU, Nebahat (2013), *Kelebek Mecmuası Üzerine Bir İnceleme*, Kitabevi Yay., İstanbul.

DALKAVUK MİZAHİ BİR TİP MİDİR?

Mahmut KAPLAN[*]
Hüseyin ALPSOY[**]

1. Mizah ve Dalkavukluk

a. Mizah

Mizah, toplumların kültürel yapısı ve birikimiyle farklılık gösterir. Bu nedenle her toplum mizahın tanımını kendine göre yapmaktadır. Kimi kültürler için gülmece unsuru gösteren ve mizahi olarak değerlendirilecek bir davranış başka bir kültür için kaba olabilirdi. Mizah kelimesi Arapça 'muzah' kelimesinden dilimize geçmiştir. Kelimenin sözlüklerde karşılığı 'Bir gerçeği alay, nükte ve latifelerle süsleyip güldürücü yanlarıyla ortaya koyan sözlü veya yazılı sanat türü, gülmece' (Ayverdi 2005: 2089) şeklinde verilmektedir. Bir başka tanımda ise 'olayların gülünç, alışılmadık ve çelişkili yönlerini yansıtan, insanı düşündürme, eğlendirme ya da güldürme sanatı' (*Ana Britannica* 1989: 628) şeklinde tarif edilmektedir. Mizahın tanımına baktığımızda gerçekliğin ifade edilirken büründüğü durumun öneminden bahsedilmektedir.

Dalkavukların olaylar karşısında verdikleri tepkiler ve olayları yorumlayış şekillerindeki mizahi unsurlar dikkat çekicidir. Gerçeği alay ve nükte ile anlatmayı meslek edinmiş olan dalkavuklar için mizah mesleklerinin en önemli parçasıdır. Kaynaklarda davranış şekilleri ve meslekleri hakkında çok fazla bilgi bulunmayan dalkavukların mesleklerini icra ederken mizahı nasıl kullandıklarını tespit etmiş olacağız.

b. Dalkavuk

Kaynaklarda ve sözlüklerde 'dalkavuk' kelimesi ile ilgili birçok tanım ve bilgi bulunmaktadır. Sözlüklerde "dal" ifadesinin mecazi anlamı, iki kat olmak beli bükülmek (Parlatır, 2006: 312) şeklinde geçmektedir. Bu mecazi tanımdan yola çıkarak dalkavuk kelimesi, birisinin karşısında çıkar amaçlı bel bükmek, el pençe durmak şeklinde tanımlanabilir.

[*] Prof. Dr. / Fatih Üniversitesi / mahmutkaplan@fatih.edu.tr
[**] Okutman / Bülent Ecevit Üniversitesi / alpsoyhuseyin@gmail.com

Kelimenin gerçek anlamı üzerinde duran tarihçi Reşat Ekrem Koçu 'dalkavuk' ifadesinin tam olarak anlaşılmasını sağlamıştır. Koçu hem kelimenin anlaşılması açısından hem de dalkavuk esnafının giyim kuşamı hakkında bize fikir vermektedir. Zira dalkavuk kelimesinin sade lügat anlamı; 'üstüne her ne şekilde olursa olsun dülbend, yemeni, çember, şal, herhangi bir şey sarılmamış kavuk giyen.' (Koçu, 1968: 4212) şeklindedir. Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi* "Dalkavuk" maddesinde şöyle denmektedir;

> "*Tanzimat'tan önce başa ya külâh, ya kavuk giyilirdi. Külâhı, külâhın çeşidini ayak takımı ile esnâf ve asker ocaklarında efrâd giyerdi. Külâhın üzerine, işlerinin, mesleklerinin alâmeti fârikası olarak beyaz dülbend, yahut renkli, çenber sararlardı; bâzı gençlerle bilhassa asker dalkülâh olurdu, yâni külâhlarını, üzerine herhangi bir şey sarmadan giyerlerdi. Kavuk ise tüccarın, memurun, kibarın, ricâlin ulemânın serpuşu idi ve kavuk, istisnâsız, üzerine mutlaka bir şey sarılan serpuş idi. İşleri, meslekleri başkalarını eğlendirmek olan Dalkavuk Esnafı zelil adam kabul edilmişti ve onlara serpuş olarak ayak takımının ve esnâfın ve askerin serpuşu olan külâh giydirme imkanı bulunamamıştı; zirâ, külahlarına ne sararlarsa sarsınlar, yâhud dalkülâh da olsalar muhakkak esnaf veya askerle karıştırılacaklardı. Kavuk ise daima üzerine bir şey sarılarak giyilen serpuş olduğu için o zelil adamlara serpuş olarak kavuk seçildi ve toplum içinde derhal seçilmeleri için 'dalkavuk' olmaları, yani kavuklarına hiçbir şey sarmamaları emrolundu, bu sûretle kendileri de alâmeti fârikaları olan serpuşlarına nisbetle 'Dalkavuk' adını aldılar*." (Koçu 1968: 4212-4213)

Bu değerlendirmenin ışığında dalkavuk ifadesi, hem iki büklüm olan ve mesleğinin gereğini yerine getiren kişiler için kullanılmasının yanı sıra giyim kuşam şeklini de anlatan geniş bir anlama sahiptir. Dalkavuk sözü, kaynaklarda geçen, kendisinden çıkar sağlayabileceği kimseyi aşırı bir hayranlıkla öven, pohpohlayan ikiyüzlü kişi (*Büyük Larousse* 1990: 2847) tanımlamasından daha derin bir anlamı ifade etmektedir. Türk Dili Kurumu sitesinde ise dalkavuk kelimesi için 'kendisine çıkar ve yarar sağlayacak olanlara aşırı bir saygı ve hayranlık göstererek yaranmak isteyen kimse, şaklaban' tanımı verilmektedir.(www.tdk.org.com/tdksozluk/) Başka kaynaklarda dalkavukluk 'Tanzimat'tan önce işleri zenginleri eğlendirmek olan esnaf sınıfı.' olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca dalkavuk ifadesini geçmişte bir karaktere dayandıran kaynaklar kelimenin Gazneli Mahmut'un çağdaşı olan ve ilk defa ona dalkavukluk eden Telhek'in adından geldiğini (*Meydan Larousse* 2003: 1512) nakletmektedirler.

Dalkavuklar gücün, iktidarın ve zengin insanların yanında yerini almalıdırlar. Bu nedenle dalkavukların yoğun olarak yaşadığı, çadır kurduğu yerler devlet idarelerinin olduğu yerlerdir. (Okutan 2005: 9) Ancak dalkavukların orada yerleşmesi ve tutunması mutlak manada o makamı idare edenlerin tutum

ve davranışlarıyla paralellik arz etmektedir. Çünkü dalkavuklar, kendisinden çıkar sağlayabileceği kimseyi, kimseleri aşırı bir hayranlıkla öven, pohpohlayan ikiyüzlü kişilerdir. (Okutan 2005: 9) Eğer kişi bu tür pohpohlanmalara prim vermeyecek karaktere sahipse dalkavuklar bir zaman sonra ondan umudunu kesecek ve kendine yeni bir efendi arayacaktır.

Çünkü bütün insani meziyet ve faziletlerden soyunmuş dalkavuk, bugünkü anlamla "hacı yatmaz" gibidir; para kaynağı yahut timsalinin önünde eğilir, el, etek, ayak öper, ama her zaman menfaatini sağlar, maddi sıkıntı çekmemek anlamında ayakta durur; ayağını öptüğü kimse imkân ve kudretini kaybedince de hemen yeni efendilerinin huzurunda zilletle eğilir ve asla tereddüt etmeyerek düşen efendisinin de aleyhinde bulunur. Dalkavuk, her devrin adamıdır. Nokta kadar menfaat için virgül gibi eğilmek (Koçu 1968: 4212) onun işinin gereği ve tabiatıdır.

Dalkavukların dikkat çeken özellikleri şu şekilde sıralanabilir; dalkavuklar ikiyüzlüdür, yağcıdır, övgücüdür, işgüzardır, entrikacıdır, menfaatçi, aldatıcıdır, ara bozucu ve ara bulucudur, kurnazdır. (Okutan 2005: 21) Dalkavuk, nabza göre şerbet veren, ikiyüzlü hokkabaz mı? Ya da tilki gibi kurnazca hareket edebilen bir yaratık mı? O veya onlar, hepsi bir insan. Ama nasıl? Bazen bir grup oluverirler, bazen bir yalnızlık timsali (Okutan 2005: 9) olurlar. Tam anlamıyla bir dostu ve sahibi yoktur onların.

Tarih içinde işi yalnızca yalakalık yapmak olarak tanımlanan dalkavuklar, nizamnamesi ve narhı ile esnaf sınıfı oluşturacak kadar ihtiyaç duyulan bir sınıf hâline gelmiştir. Çalışmamıza kaynaklık eden eser, tam da bu esnaf sınıfının uyması gereken uzun bir nizamname şeklindedir. Bu şekilde bir nizama tabi olacak kadar sınıf oluşturan dalkavuklara Tanzimat öncesinde ne kadar ihtiyaç duyulduğu anlaşılmaktadır. Kaynaklarda Tanzimat öncesinde işi kendine efendi edindiği kişileri eğlendirmek olan bir esnaf sınıfının oluştuğu ifade edilmektedir. Bu oluşum karşılıklı bir ihtiyaçtan meydana gelmektedir. (Koçu 1968: 4212) Mesela locası kâhyası olan bir esnaf sınıfı olmaya doğru gelişme gösterince Osmanlı esnaf hayatında gerekli olan bir ihtiyaç ortaya çıkmıştır. Çünkü devlet yapısı içinde sınıfların mensup olduğu localar ve nizamnameler vardı. Topkapı Sarayı Müzesinde görev yapmış olan Tahsin Öz'ün bulduğu bir evrak bu konuda aydınlatıcı özelliğe sahiptir. I. Sultan Mahmud devrine ait bir vesikada dalkavuk esnafının yaptıkları iş karşılığında alacağı ücret tayin edilmiştir. Bir dilekçe ile arz olunan hizmet narhında dalkavukların yaptıkları hizmetler ayrıntılı bir şekilde ücretlendirilmiştir. Reşat Ekrem Koçu'nun aktardığı belge şu şekildedir:

Devletli, inâyetli, merhametli efendim. Kimsesiz dalkavuk kullarınızın arzuhâlidir.

Her sene Ramazan-ı Şerif geldiğinde İstanbul'da dâvetli, dâvetsiz iftarlara gideriz. Ulemânın, ricâlin, devletin vesair büyüklerin, mevki sahiplerinin sofralarında çeşitli nefis yemekler, türlü türlü reçeller, süzme âşureler, şerbetler, tavuk göğüsleri, elmazpâreler, helvalar, kaymaklı baklavalar, ekmek kadayıfları, hoşaflar yer ve içeriz, üstüne göbek tütünü ve kahve ile ikram görürüz. Lâkin içimizde bâzı terbiyesizler bulunup edebe uymıyan hareket ve tavırları ile velinimetlerimiz efendilerimizi gücendirmekte, zararı da hepimize dokunmaktadır. Dalkavukluk sağlam bir nizama bağlanmazsa cümlemizin açlıktan öleceğimiz âşikardır. Kadîm nizam ve kanuna göre yeniden bir nizama bağlanmamızı, içimizden uygunsuzların tard edilmesini, tavır ve hareketleri hepimizin makbulü olan Şâkir Ağa'nın cümlemize kahya tayin olunmasını ve eline memuriyetini bildiren bir kıt'a ruhsatname ihsan buyurulmasını niyaz ederiz. Emir ve ferman devletlü inayetlü efendüm sultanum hazretlerinindir. Dalkavuk kulları.

Bu dilekçe dikkatle okunmuş ve altına şu şayanı dikkat satırlar yazılmıştır.

Dalkavuklar kibar ve rical huzurlarına girdiklerinde etek öperler. Oturacakları yer, trabzan yanındaki küçük minderdir. Vazifeleri, hâne sahibi olan zâtın mizaç ve tabiatına uygun şekilde konuşmak, zikri müstekreh tabirlerden ve küfürlerden gayetle sakınmaktır. Hâne sahibi ne söylerse fevkalâde yardakçılıkla tasdik edecekler ve asla aykırısında söz söylemiyeceklerdir. Verilen ihsanı gizlice alacaklardır, verilen paranın çokluğu ile meslekdaşları arasında övünmeyeceklerdir.

Bu vesikaya bir de dalkavukluk narhı eklenmiştir.

Dalkavuğun burnuna fiske vurma (Fiske başına)	20 Para
Başına kabak vurma, bir seferine	20 Para
Yüzünü tokatlama, tokat başına	30 Para
Oturduğu minderden ve setten aşağı yuvarlama, latife başına	30 Para
Yüzüne mürekkep veya kömür sürme	37 Para
Ellerini ve ayaklarını domuz topu bağlama	40 Para
Bir salkım üzümün sapı ile beraber yedirilmesi	40 Para
Kafasına yumruk indirme, yumruk başına	40 Para
Çıplak başını tokatlama, tokat başına	45 Para

Elinde beş on kıl kalmak ve dişlerini leylek gibi çatırdatmak şartı ile sakal zelzelesine 60 Para

Sakal boyama	60 Para
Merdivenden aşağı yuvarlama	180 Para

Sakalının yarısı veya cümlesi arpa boyunca kırkılırsa latifeyi yapan dalkavuğun üç aylık nafakasını verir, bu nafaka ayda 30 kuruştan 90 kuruştur.

Eyerinin bir tarafında özengi bulunmayan haşarıca bir ata bindirilip temaşası hoşa giderse 300 Para

Kuyruğu dışarıda kalmak üzere bir fındık sıçanını ağzının içine kapama 400 Para

Bostan dolabına bağlanarak su içinde bir müddet durdurulmak şartı ile bostan kuyusu

içinde bir devrine 600 Para

Bu latifede birden fazla her devir için ayrıca 100 Para

Bu latifede dalkavuk boğulup ölürse cenazesinin masrafı latifeyi yapana aittir. (Koçu 1968: 4213)

Dalkavukların yaptığı işler göz önüne alındığında kendilerini gizlemek ve takma ad kullanmak gibi bir ihtiyaçları olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle çalışmamıza kaynaklık eden 'Dalkavuknâme' adlı eserde de dalkavuklara "çelebi" diye hitap edilmektedir. *Dalkavuknâme*'de Tuhfe Çelebi ismiyle bir dalkavuktan bahsedilir ki Reşat Ekrem'in ifade ettiği isimler göz önünde bulundurulduğunda bunun takma isim olduğu söylenebilir. Koçu'ya göre dalkavuklar genelde kendilerine şu takma isimleri vermektedirler: Şapur Çelebi, Hande Çelebi, Letâif Çelebi, Kahkaha Molla, Süğlün Bey, Ebülenf Efendi, Burnaz Ağa, Malak Ağa, Sansar Ağa, Çıplak Kadı, Kız Pehlivan, Kabrankulak Ağa, Hacı Fışfış, Hacı Şamandıra gibi takma isimler taşımışlardır. (Koçu 1968: 4212)

Okutan'ın aşağıda naklettiği dalkavuk hikâyesi ise onların davranış şekilleri ve karakterleriyle ilgili güzel bir örnektir.

Padişah ve Dalkavuk

Padişahın biri patlıcan yemeğini çok severmiş. Bir gün yemekte:

- Şu patlıcan ne güzel sebzedir.

demiş. Dalkavuğu hemen,

- Haklısınız Sultanım. Bu patlıcan öyle lezizdir ki kırk çeşit yemeği olur, tatlısı olur, turşusu olur, yemeye doyamazsınız.

diye methiyeler düzmüş. Derken birkaç gün sonra yemekte yine patlıcan varmış. Padişah da o gün tersinden kalkmış:

- Ne bu yahu, yine patlıcan, yine patlıcan. Bari bir şeye benzese.

diye kükremiş. Dalkavuk da ele almış,

- Yaa evet Sultanım. Zaten kara kuru bir şey, tadı yok, kekremsi, yemeği yemek değil, tatlısı tatlı, turşusu turşu.

Padişah da,

- Sana da bir şeyler oluyor. Daha iki gün önce patlıcanı öve öve bitiremedin. Bugün de yerin dibine batırdın.

deyince, dalkavuk hemen atılmış,

- Aman Sultan'ım, ben sizin dalkavuğunuzum, patlıcanınız değil. (Okutan 2005: 311)

2. Dalkavuknâme

Çalışmamıza esas teşkil eden eser Süleymaniye Kütüphanesinde 808.16 tasnif numarasıyla kayıtlı bir yazmadır. Eserin girişinde Urfalı Nâbi'ye ait 'Kalmamış' redifli gazelin bulunmasından dolayı eser, sehven 'Nâbi, Yusuf b. Abdullah Ruhâvi' ismiyle kaydedilmiştir. Ve yazmanın adı ilk varakta bulunan *Dalkavuknâme* olarak kayda geçirilmiştir.

Yazma üzerinde yaptığımız çalışma neticesinde içerisinde 13a'dan başlayarak 33b'ye kadar olan kısımda bir başka yazma nüshanın karışmış olduğunu tespit ettik. Aynı hat ve üslup ile devam eden risalede bir dervişin Anadolu'da çeşitli tarikat ve tekkeleri gezerek hakikati arayışı anlatılmaktadır. İçerisinde farklı mezhep ve tarikatlara ait çeşitli ithamlar, isnatlar, suçlamalar bulunan eser, çalışmamızın dışında tutulmuştur.

Araya karışmış olan bu yazmadan sonra müstensihin 33a'dan itibaren eserine yeni bir isimle başlamış ve bu üçüncü risaleye *Kitâb-ı Gülşen-i nüdemā ve kenz-i ādāb-ı ẓurefā'* ismini vermiştir. Bu yazma başta bulunan ve yarım kalan yazmayı da içerir ve eserin tamamıdır. Ancak biz metin kurulumunda baştaki yazmanın sonradan eklenen yazmadan farklarını da göz önünde bulundurmaya dikkat ettik. Böylece eserin girişinde anlatılan dalkavuk esnafının toplantısına ait tam bir metin elde etmiş olduk. İlk yazma içindekiler bölümlerin bir kısmın da yarım kalmıştır. Biri yarım olmak kaydıyla iki ayrı nüshası bulunan eseri çeviri yazısını yaptıktan sonra her iki risalenin ayrı başlıklara sahip olmasını göz önünde bulundurduk ve çalışmamıza *Dalkavuknâme - Kitâb-ı Gülşen-i nüdemā ve kenz-i ādāb-ı ẓurefā'* ismini vermeyi uygun gördük.

Eserin başlangıcında dalkavuk esnafının problemlerinin konuşulduğu bir toplantı anlatmaktadır. Eserin anlatım tarzı dikkat çekicidir. Eseri yazan kişi dalkavuklar tarafından yapılan toplantılara katılmış ve onların sıkıntılarına tanıklık etmiştir. Sonrasında kendisine dalkavuklar ile ilgili bir nizamname yazma işi verilmiştir. Buna göre bir gülistana benzeyen dalkavuk sınıfı âdeta

bir dikenliğe dönmüştür. Ve yeni giren kendini bilmezler yüzünden, bu meslek bozulup fesada uğramıştır.

> *... ṭabiʿatleri naḳş-ı buḳalemūn gibi her biri bir renge devāmları yoḳ. Heyhāt heyhāt ne oldı ise gürūh-ı ʿurefān oldı. Ṭarīḳ-i bī-destāran bir gülistān idi. Şimdi ḥırmānistān oldı. Piyāde ve eşkinci çoġaldı. Kibār daḥı bir rubʿa itdiler. Erbāb-ı maʿārife raġbet ḳalmadı. Āh efendim bu felek-i kec reftārından nedür bu ehl-i dilüŋ mücāhedesi.*

İçinde bulundukları perişan hâlin düzeltilmesi için gidip durumlarını 'bī-desterān' (dalkavukluk) yolunun büyüklerine arz etmeyi uygun görmüşlerdir. Böylece içinde bulundukları kötü durum için bir çıkış yolu aramaya çalışmışlardır.

> *"ʿAcabā elhamdülillah ki bu gürūh-ı bī-destārān ṭarīḳi ʿālī ṭarīḳdür. Bu gürūhdan nice nice kimseler vardur ki her birleri mertebe-i ʿāliyede olup merāmları üzere be-kām olmuşlardur. Ve āhir ṭarīḳinde menāḳıb-ı ʿālīlerde müstaḥdem olup ʿizzet ve iḳbāl ve dāʾire ve etbāʿ vü emvāl ile ḫoşḥāl olmuşlardur. Ol zātlara gidüp ḥāl-i diger-günlarımızdan ifāde ideriz. Bakalım anlar ne buyururlar." didikde ol birileri daḥı bu reʾyi aḥsen görüp fātiḥasını oḳudılar.*

Bunun üzerine dalkavuklardan oluşan bir toplantı tertip edilir ve aralarında çeşitli tartışmalar yaşanır. Anlatıcı sonunda dalkavuklara bir nizamname yazmaya karar verdiğini ifade eder. Eserin adını ise *Kitâb-ı gülşen-i nüdemā ve kenz-i ādāb-ı ẓurefāʾ* koyduğunu belirtir. Nizamname 28 bab olarak düzenlenmiştir:

> *Ve bu niẓām üzere yigirmi sekiz bāb olmaḳ üzere bu risāle-i laṭīfi tertīb taṣnīf olundı. Ve ismine Kitāb-ı gülşen-i nüdemā ve kenz-i ādāb-ı ẓurefāʾ tesmiyye olundı. Bi-destārāna yādigār olup bu edebleʿamel ideler.*

Eserin ismini verdikten sonra 28 bölümde eserin alt başlılarında efendinin meşrebine göre nasıl dalkavukluk yapılacağı anlatılır. Her bölümün içinde efendinin meşrebi ve davranış şekline uygun olarak tavsiyeler verilir. Böylece dalkavuğun efendinin meşrebine uygun hareket ederek makbul olması amaçlanır. Eserin bölümleri ve içerikleri şu şekildedir:

Bāb-ı evvel; ibtidā ṭarīḳ-i bī-destāra duḫūl ḳāʿidesini beyān ider.

Bāb-ı ṯānī; ibtidā kibār dāiresine duḫūl ṭarīḳini beyān ider.

Bāb-ı ṯāliṯ; meclis-i kibāra duḫūl ḳāidesini beyān ider.

Bāb-ı rābiʿ; meclis-i kibārda duḫān ve ḳahve ḳāʿidesini beyān ider.

Bāb-ı ḫāmis; meclis-i kibārda ṭāʿām ḳāʿidesini beyān ider.

Bāb-ı sādis; meclis-i kibārda ṣoḥbet ādāb ḳāidesini beyān ider.

Bāb-ı sābiʿ; kibāra kendini ṣatmaḳ ḳāʿidesini beyān ider.

Bāb-ı ṣāmin; zendost kibār ile ṣoḥbetiŋ ḳāʿidesini beyān ider.

Bāb-ı tāsiʿ; maḥbūb dost kibār ile ṣoḥbetiŋ ādābını beyān ider.

Bāb-ı ʿāṣir; mābūn olan kibārıŋ ṣoḥbetiŋ ādābını beyān ider.

Bāb-ı iḥdaʿaşer; Çırāġān kenārını beyān ider.

Bāb-ı ṣānīʿaşer; Çırāġān ḫūbān nevcevānların beyān ider.

Bāb-ı ṣāliṯʿaşer; Çırāġān-ı maʿlulān beyān ider.

Bāb-ı rābiʿʿaşer; kibār ile yalı ṣafāsına gitmek ḳāʿidesini beyān ider.

Bāb-ı ḫāmisʿaşer; kibār ḳonaġı mudāhenesini beyān ider.

Bābü sādisʿaşer; erbāb-ı ʿişret kibārıŋ mābeyn cünbüşini beyān ider.

Bāb-ı sābiʿʿaşer; iki kibārıŋ mābeynlerin bulmaḳ beyān ider.

Bāb-ı ṣāminʿaşer; kibārıŋ kethüdāsına ve ḫazīnedārına ve maḳbūl tāzesine müdāhene beyān ider.

Bāb-ı tāsiʿ-iʿaşer; kibārıŋ maḥdūmuna ve damādına olan müdāhene beyān ider.

El-bābü ʿışrīn; ṣūfī kibār ile ṣoḥbet beyān ider.

El-bābü ʿışrīn; kibār-ı kibāra sūʾal ḫaṭṭ-ı siyāḳatı beyān ider.

El-bābü'ṣ-ṣānīʿışrīn; kibārıŋ kederine teselli beyān ider.

El-bābü'ṣ-ṣāliṯʿışrīn; etrāk maḳūlesiniŋ kibāra intisābı beyān ider.

El-bābü'r-rābiʿʿışrīn; bī-destārān birbirine olan muʿāmelātı beyān ider.

El-bābü'l-ḫāmisʿışrīn; Türk kibāra ne vecihle varılur beyān ider.

El-bābü's-sādisʿışrīn; bir kibārıŋ dāʾiresinde bir kibārıŋ ṣoḥbeti ne vechile olur beyān ider.

El-bābü's-sābiʿʿışrīn; kibārın mābeyn dāiresinde āb-ḫor ya ʿişret tertībi beyān ider.

El-bābü'ṣ-ṣāminʿışrīn; ḫātem-i risāle beyān ider.

Yazmanın sonunda eserin yazım tarihi olarak Şaban-ı Şerifin 29'u 1224 (M 1809) tarihi verilmektedir.

Sene 1224 min şehr-i şaʿbān-ı şerīf

3. Dalkavuknâme'de Mizahi Unsurlar

Dalkavuknâme 'bī-desterān' olanların yani sarıksız kavuk giyen dalkavuk esnafının içinde bulunduğu durumu anlatarak başlamaktadır. Dalkavuklar zamanında çok itibar gördüklerini ancak bu itibar ve ilginin zaman içinde azaldığını söyleyerek içinde bulundukları durumdan yakınmışlardır. Bu yakınmanın gerçekleştiği toplantılarda içinde bulundukları durumun etraflıca anlatılması bu sınıf hakkında bize önemli ipuçları vermektedir. Zira içinde bulundukları durum tahammül edilecek gibi değildir.

Çün erte olup on kadar ṣaḥib-erkān-ı peyrev-perver-i bī-destārān sāʾirleri tarafından vekāleten kendi ṭaraflarından aṣāleten gürūh-ı bī-desterān biŋ yüzcilerinden biriniŋ dāʾiresine varup meclisine dāḫil oldılar. Hemān feryād ederek; "Yā Rab, bize bir er bulunup himmet ider mi, yoḫsa ʿömrümüz böyle felāket ile gider mi?" diyerek, ḳavuklarını zemīne urup çāk-i girībān iderek efġāna āġāz eylediler.*

Bir kısım dalkavuk, yaptıkları işin bir usul erkân üzere olmamasından yakınır. Kimi dalkavuklar ehil olmayanların da bu esnaf gurubuna dâhil olduklarını ve efendiler nezdinde değerlerini düşürdüklerinden yakınırlar. Çünkü dalkavukluk sadece efendinin gönlünü hoş etmek değildir. Dalkavuk olacak kişide birçok meziyet ve marifet bulunması gerekir. Bu ise ancak 'üstād-ı bī-desterān' olanların yol göstermesi, terbiye ve tedrisatıyla mümkündür. Aksi takdirde bu kötüye gidişin önü alınmazsa işsizlik ve parasızlık bu esnaf topluluğunun sonunu getirecektir. Bu sonun yakın olduğunu gören bazı dalkavuklar kendilerinin de "ahilik" gibi bir esnaf sınıfı oluşturması gerektiğini savunur. Hatta usta çırak ilişkisi içinde dalkavukluğa yeni başlayanların tedrisattan geçmesi gerektiğini ifade ederler. Ancak üstadının müsaade ettiği kişilerin bu sınıfa dâhil olması gerektiğini belirtir ve bu ihtiyacın ne derece lüzumlu olduğunu anlatırlar:

"Baḳ a yā hū bu beldeye āsitāne dirler. İt sürü de para ḳazān dimişler. El-maṣlaḥat limen becer oldıġı maʿlūmdur. Bizüm sermāyemüz nedür. İki el bir baş içündür. Bu ʿālemden murād hemān bir geçinmekdür. Bir erkāndur bir esrārdur gider. Bu kemān-keşlik midür ki dürlü esrārı ola." didi. Ol ẕāt eyitdi;

"Ey bī-edeb ne begenmezsin dalḳavuḳluḳ teymur yaydur çekmege ḫayli hüner gerek. Bu ʿālemde bir kār olmaz ki anuŋ erkānı olmaya. Siz kolay mı ṣanursız. Nā-ḫalef küstāḫ olan bu ṭarīḳa ḫiẕmet idüp er ocaḳ görüp temur deynek bıraḳmış yüzicilerinden yol erkān ṣāḥibi bir ẕātıŋ birḳac sene ḫiẕmetinde olup baʿżı anġarya ḫiẕmetlerin görüp bu ṭarīḳıŋ ḫurdelerin görüp ve risālesini oḳuyup ḥāfiẓı olup bu ṭarīḳde postu üzüp istiʿdād peydāh idüp ṣoŋra ḫocaŋ olan ẕātuŋ izniyle bir āyin-i Cem tertīb idüp cümle erbāb-ı ṣafā cemʿ olup baʿde't-ṭaʿām üstādına sūʾāl olunup ol zāt-ı mükerrem senüŋ birḳac müferriḥ fıḳralarını cemʿ olan ẕātlara naḳl eyledikden ṣoŋra anlar daḫı senüŋ istiʿdādıŋ ne mertebelerde idigiŋ aŋlayup bu ṭarīḳıŋ erbābı olamaŋız müsteḥaḳ ve müstaḥsen gördüklerinde ḫocaŋ olan ẕāt cümle muvacehesinde saŋa destūr virüp ḳulaġına esrār-ı ṭarīḳi bī-destārı buyurup yedine memhūr tezkere virüp beline bir fuṭa ve bir ḳırmızı torba virüp ve meʾzūn olduḳdan ṣoŋra bu gürūhuŋ erbābı seni deftere ḳayd idüp sen daḫı sellemnā olursun. Yoḫsa boşu boşuna ẕarb-çıḳdı gibi ḳapu ḳapusuz gezdürmezler."

Ancak bazı dalkavuklar bu derece donanımlı ve kabiliyetli olanların kendilerini pahalıya satacağından endişe etmektedir. Bu endişe ile fakir ve kana-

atkâr dalkavuğun daha makbul olduğunu savunurlar. Çünkü insan kendinde bir kabiliyet keşfederse o zaman yüksek mertebede olduğu vehmine kapılır. İşlerine lazım olacak bazı kelamı bilmelerinin onlara yeterli olacağını savunurlar. Böylece tedrisatın ve nizamnamenin gerekliliğine karşı çıkarlar.

"İşte sulṭānum ḫalkı aclığından öldüren bu ṣuġra-i kübrālardur. Zīra bu vaḳtin kibārları sāde cünbüşler ister ve bāḥuṣūṣ süvārī gürūhını kibār bir vechile ṭoyuramıyor. Her birleri kendilerini ʿanḳā-i ḳaf ve āhu-yı ḫoten menzilesine ḳoyup her birleri kūh-ı ḳāfdan dem urup kimi ʿilmine kimi nücūmuna kimi söz aŋlarlıḳ belāsına uġramış kibarlar hadden aşub ve az buçuḳ hediyeye ḳanāʿat etmeyüp kibār efendilerimizi taʿcīz idüp müsteşḳıl olurlar. Lākin bizler fuḳarā gürūhundan olup azacıḳ madde ile uyarız. Bizüm içün az çoḳ eylemiş yoḳdur. Ẓuhūra tābiʿ olup 'el-ʿumūru baḫrevi ve fi'ḍ-ḍarb-ı ḳaḫrevī' terkibiyle ʿamel idüp hemān kārımız efendilerimiz ile cünbüşler idüp kelām-ı bāṭıllarıŋa ḥaḳ diyerek lisān-ı ʿaṣīr bu beyitle ezber it ḳolay benüm efendüm."

"Evet, öyledür begüm. Hay hay maẓmūnı bir kelāmlarına muḫālefet itmeyerek muḳadder olanı çalup çarpup çoluḳ çocuḳ ile ʿala külli ḥāl geçinmeden ʿibāretdür. Bizim kārımız ancaḳ budur. Ebr gibi öŋüne düşen havānın usūlüne göre raḳṣaniyyet-i cihānın beytiyle ʿamel idüp ʿömrümüz daḫı bināda üc bābdır; Birisi ḍarebe yeḍribu ḍarben, birisi entesibe yentesibu intisāben, birisi daḫı tecerrerü yetecerrerü tecrīrendür ki bu bāblar dalḳavuḳ bāblarıdır. Ġayrıları bize lāzım degil."

Bu kargaşa ve karşı çıkış karşılıklı tahkire kadar varır. Her iki gurup dalkavuk kendi yaptığını ahsen görüp karşısındakini beğenmez. Kibar efendilerin dalkavuk esnafına iltifat etmemesinin sorumlusu olarak birbirlerini görürler. Nizama gerek duyan dalkavuklar diğerlerini pis, sıkıcı ve hırsızlıkla itham ederken. Diğer gurup dalkavuklar tedrisat ve nizamın gereğini savunan dalkavukları burnu havada, bir şeyi beğenmeyen, minnetsiz kişiler olarak nitelendirmektedirler.

"Sen bir alçaḳ ḥerīfsin. Ḥaddini bilmez taʿzīz-i nefse māʾil ve hem eşirrādan bu ʿālemde vücūdı ḳalḳacaḳ bir kāfirsin. Seniŋ gerçi aʿla müferriḥ maʿrifetlerin var inkār olunmaz. Lākin eteklik yalanı üzerinde olan nuḳūş gibidir. Ṣoḥbet ḫoş lākin cerden ʿibāret. Eger musiḳī bilüp şey oḳurum derseŋ eziyyetden ʿibāret. Eger ṣāz çalarım derseŋ baʾzı sāʿatde çalarsın. Ḳıyāfetim ẓarīf derseŋ şükūfe-i zaḳḳuma beŋzersin. Ḫulāṣā ḳabāḥatüŋ ḫasenātıŋa ġālib ḳezzāb ḥerifsin. Bu ʿālemde saŋa çoḳ ricāl-i kibar iʿtibār eyledi. Ammā anların ḳadrin bilmeyüp her birini mütekeddir idüp ṭayaḳlar ile seni refʿ eylediler. Heman Allah vücūduŋı kaldırup seni ḳahr eyleye."

"Bevārihi marażlı medḳūḳ pezevenk maʿrifetüm var deyü cihāna ṣıġmazsın. Seniŋ maʿrifetüm didigin ne işe yarar. Bāri benüm gibi olsan ki saŋa kibār iʿtibār itse. Çoḳ benüm maʿrifetüm ḥikmet tarafına Eflāṭun gibi

ve daḫı eyū tāriḫe āşināyum ve ʿilm-i felāḥatda bī-hemtāyım fenn-i nücūmda Batlamyūs-ı vaḳtim ve her fende mahāretim var. Şāʿirim ve daḫı dervişlige münāsebet ile bir miḳdār lisān-ı fuḳaradan aŋlayıp taşavvufa daḫı intisābım vardır ki ʿāşıḳ ile māşuḳ beyninde olan āşḳı farḳa ḳudretim vardır." didikde taslaḳcıyandan biri daḫı eyitdi ki;

"Suş bire ḫırsız kāfir çingāne. Bu meclis Şulukule loncası degildür. Saŋa söz düşmez. Seniŋ maʿrifetiŋ demürcilik ve süpürgecilik ve meymūn oynatmaḳdır. Bu maʿrifetler bizim eşnafda olmaz. Evvelan seniŋ cildiŋde şıḳlet var. Ol kibritci ḳıyāfet ile yaġlı ḳavuḳ kirli şarıḳ boġazına geçmiş yaġlı fes, bitli perçem ile gözlerini aḳ aḳ açaraḳ ṭūl u diraz yalanlar ile müzeyyen ḳubbesiz şoḥbetler ile meclis-i kibara şıḳlet virmeden ġayrı ne maʿrifetiŋ var. Ḳaçan bir dāʾireye varsaŋ etbāʿı seni gözetmeden ḫizmet etmege vaḳt bulmaz. Belki bir nesne çalar ise belāya uġrarız deyū böyle bir ḫırsız çingānesin." didi.

Bu uzun girişin ardından anlatıcı söze girerek bir nizamnameye bir yönetmeliğe, ihtiyaç duyulduğunu belirtir. Meclisin sonunda işin ehli kibar dairesinde itibarı olan bir dalkavuğu önder olarak tayin ederler. Böylece kethüdası, yiğit başı, çavuşu ve üstatlarıyla bir loca meydana getirmiş olurlar. Bu heyetten mühürlü senet almadan kimsenin dalkavuk olamayacağına karar verirler. Bu nizamnameye muhalefet edenin şiddetli azara muhatap olacağı belirtilerek eserin yazılma sebebi tamamlanmış olur.

İşte bunlarıŋ her biri envāʿı kelimāta āġāz idüp eglendigi bu vecihle nizā ḳaṭʿ olacaḳ degil. Ol gün meclisi daġudup iş erleri bir yere cemʿ olup şol rābıṭa taḫtına bend olundı ki ṣāḥib-i dāʾire-i kibārdan birini baş eylediler. Ve bir ketḫüdā naṣb idüp bir yigid başı bir çavuş on iki köşe ustası bir duʿācı naṣb idüp sāʾirleri āyin erḳān görüp ve risāle-i ḥāfiẓī olup āyin-i cem ve ʿirfanda fuṭa ḳuşanup ser-levḥadan yedine üç mühürli senet almadıḳca ṭarīḳ-i bī-destāra dāḫil olmamak şarṭıyla bir niẓām virdiler. Muḫālefet iden olur ise ḥāline göre taʿzīr-i şedīd ve ḥabs-i medīd olunması içün bir ḳavī niẓāma rabṭ olundı.

Dalkavuknâme'de her bölüm kendi içinde konu başlıklarına ayrılmıştır. Her bölümde efendinin meşrebinden ve bu meşrebe uygun davranışlardan bahsedilmiştir. İlk bölümde dalkavuğun kıyafetinden bahsedilir ki efendi nezdinde minder sahibi olmak için dalkavuğun uygun kıyafet seçimi göreceği itibar açısından önemlidir.

El-bābü Evvel

İbtidā ṭarīḳ-i bī-destārā duḫūl iden kimselere lāzım olan maʿrifet-i ḳıyāfet ve eṭvār ve ʿilm ve ḳavāʿidātı beyān. Evvelan bu ṭarīḳ-i maʿārife ṭālib ve heveskār olan zātlara ibtidā kendine ḳıyāfet şartdır ki meclis-i kibārda ot minderinde oturmaġa lāyıḳ ola.

Makbul bir dalkavuk olmanın diğer bir şartı ise dil ve edebiyata vâkıf olmaktır. Çünkü dalkavukların en mühim vazifesi efendiye sıkıntı vermemektir. Bu ise çeşitli meselelerden bahis açacak kadar ilme ve fenne malik olmak ile mümkündür.

> *İslāmiyyesini fehm idecek ḳadar ʿArabiyye intisābı olup bir terkībi yaŋlış oḳumayacaḳ kadar bilmek şarṭdır. Ve daḫı Fārisī'de Pend'e, Ḥāfiẕ'a, Gülistān, ʿÖrfī, Şevket, Ṣā'ib meşnevīden daḫı bir nebze lāzımdur. Ḥatta Ḥāce Neş'et Efendi'niŋ teʾlif buyurdıġı Ṭūfānnāme kitabı daḫı müṭālaʿasında olmaḳ lāzımdur ki intisabiyyet sebebiyle bir ṭūfana dūçār olur ise kendüyi helākden ḫalāṣ ide.*
>
> *Baʿżı aḫzābdan ḳasā'id ve ḥavāsdan müstaḫẓarı olmaḳ ve baʿżı ḍurūb-ı emṣāl-i ʿArab'dan ve taʿbirāt-ı ʿArabi'den maḫfūẓı olup maḥallinde ḳavlen ve tevāriḫden ve ḥocazādeden ve ʿĀlī, Naʿīmā, Rāşid, Ṣubḥi, ʿİzzī, Fındıḳlılı Mürrī ve Ḥadāyıḳ ve Şaḳāyıḳ ve baʿżı münteḫab olan siyerlerden maẓbūṭı olup iḳtiżāsı olan maḥallerde ṣarf ide.*

Hatta söz bilmenin yanı sıra bir tezkire yazabilecek kadar inşa kabiliyetine sahip olmalıdır. Çeşitli hikâye ve fıkralara vâkıf olmak yine dalkavuk için efendi nezdinde itibar vesilesi olacaktır. Yalnızca edebiyat değil diğer fen ve musiki ilimlerine de biraz vâkıf olmak zorundadırlar. Bu denli donanım sahibi olmak bir dalkavuk için şart olarak ileri sürülmektedir. Bu ifadelerden dalkavukluğun ne denli zor bir meslek olduğu anlaşılmaktadır.

> *Ve daḫı bir tezkire taḥrīr idecek ḳadar inşā ve Şeyḫ Sāʿdi menḳıbeleri ve Ṭuḫfe-i Naṣru'd-dīn Efendi fıḳraları ve ḥikāyet-i ġarībelerden ve menḳıbe-i evliyāullahdan ve biraz lisān-ı fuḳarādan ve taṣavvufdan ve sā'ir taʿbirāt dan ve bāḫuṣūṣ taʿbirāt-ı Efrenc daḫı lāzımdur. Ve daḫı fenn-i mūsiki ve fenn-i nücūm ve remil ve hendese ve hezār fen ve ṭābīʿat-ı mīʿmāriyye ve bir iki maṭbaḫ ṭabḫ idecek ḳadar ḥikmet ve bir miḳdar ʿilm-i felāḥatde ve ʿilm-i kebūter ve bunuŋ miṣāli olan gerek ʿilm gerek maʿrifet-i istiʿdādı bilmek elzemdür.*

Dalkavuknâme'de geçen bir hikâye ise bu esnaf sınıfının efendiye kendini kabul ettirmek için nasıl bir mizaca sahip olması gerektiğini gözler önüne sermektedir. Öncelikle dalkavukluk edecek kişi efendiye sıklet vermeyecek. Dalkavuk sadece efendiyi onaylamak veya şakşakçılıkla işini göremez. O, içi dolu, zeki ve insana ferahlık veren bir mizah anlayışına sahip olmalıdır. Kılığı kıyafeti her ne kadar düzgün olsa da dalkavuk efendinin ruhuna sıklet veriyorsa kendine o evde yer bulamaz.

Ḥikāyet iderler ki; zamān-ı māżīde kibārıŋ biri bir dalkavuḳ istemiş baʿżı kimseye ışmarlar ki;

"Aman baŋa bir adam olsa ki tabīʿatımca olup beni eglendirse. Elḥamdülillahi ve'l-minne bende altun çoḳ ve tuḥaf bī-nihāye, lākin merāmımca bir dalḳavuḳa mālik olamadım. Anıŋ çün ġāyet elemim var." didi.

Bir gün bir aḥbābı eyitdi ki;

"Efendim bizim semtimizde bir ẕurefāʾdān ẕāt vardur. Anı efendime göndereyim belki andan ḥoşlanursıŋuz." didi.

Ol kibār eyitdi;

"Aman birāder merāk beni ḫelāk ediyor. Kerem eyle gönder. Eger merāḳıma muvāfıḳ gelür ise anı iḥyā iderim." didi.

Ol kimse daḫı ḥānesine geldikde ol ẕātı daʿvet idüp aḥvāli aŋladup ol kibāra gönderdi. Ol adam daḫı ḳonaġa varup ḫazīnedāra buluşup eyitdiki;

"Efendimiz filān efendiye bir dalḳavuḳ ışmarlamış; işte beni gönderdi." didikde ḫazīnedar aġa daḫı efendiye ifāde idüp efendiniŋ yanına daʿvet olunup ḥerīf daḫı kendine bir çeki düzen virüp içeri girdikde ādāb ile etegini öpüp ḳarşısında ṭurdı. Ol kibār yukarudan aġaya bir naẓar eyledi. Eyitdi;

"Sen dalkavuḳ mısın?"

Ḥerif eyitdi;

"Evet, efendim dalḳavuġum ve hem dalḳavuġuŋ asberisiyim?" didi.*

Efendi eytidi;

"Sen dalḳavuġa beŋzemezsin." didi.

Ḥerif eyitdi;

"Niçün beŋzemem efendim? Allah ömür virsün, hele bir kerre ṣoḥbete oturalum da görürsüz." didi.

Efendi eyitdi;

"Hele hele sende o ḳıyāfet yoḳ." didi.

Ḥerif gülerek eyitdi;

"Yine ġarīb be heyʿināyetkārım, niçün böyle buyurursın? Hele bir kerre ṣoḥbet it kim gör naṣıl üstād-ı müdāhaneyim." didi.

Efendi eyitdi;

"Ḫayır, yoḳ yoḳ, sen hiç dalḳavuġa beŋzer yeriŋ yoḳ."

Ḥerif eyitdi;

"Allah Allah! Be hey sulṭānım niçün beŋzemem? Hem-meclis olup ṣoḥbet etmedeŋ beni aŋlamadan ʿacāʾib-i ġarībedensin. Hele bir kerre aŋla da öyle söyle. Bende müdāhaneler vardır ki vallāh, olur şeylerden degildür." didikde efendi ġaẓaba gelüp;

"Bu naṣıl murdār ḥerīf, benimle ġavġaya gelmiş? Yıḳıl git şuradan." deyüp ḳovdı.

Ḥerīf daḫı;

"Boşa geldim. Böyle masḥaralıḳ görmedim. Bu naṣıl deli kibār ki ṣoḥbet etmeden aŋlamadan sen dalḳavuġa beŋzemezsin, dimeden ġayrı bir şey bilmez." deyū söylenerek alup yürüyüverdi.

İnfiʿālinden bir ḳahve dükkanınıŋ öŋünden geçerken dükkana çıḳdı. Anda bir iḫtiyār bulunup;

"Māşaallāh birāder seni bunda ne rūzigār atdı, ḳande idiŋ?" deyū sūʾāl eyledi.

Herīf daḫı, geçen maḳālei naḳl eyledi. Ol meclisde Tuḫfe Çelebi nāmında bir zāt var idi. Nezāketle açmazdan efendi ol ḥerifden ḫaber alup ertesi gün kendine bir çeki düzen virüp doġrı ol ḳonaġa varup ḫażīnedārın yanına girüp ifāde-i ḥāl idüp efendiniŋ ḫużūruna çıḳup efendi buŋa baḳup;

"Sen kimsin?" didi.

Tuḫfe Çelebi eyitdi;

"ʿİnāyetlü efendüm dalḳavuġum." didi.

Efendi ser-tā-be-ḳadem bir naẓar idüp;

"Seniŋ dalḳavuġa beŋzer yeriŋ yoḳ." didi.

Tuḫfe Çelebi eyitti;

"Beŋzer yerim yoḳdur efendim." didi.

Efendi eyitdi;

"Bilmem az çoḳ min vech beŋzersin gibi." didi.

Tuḫfe Çelebi eyitdi;

"Evet efendim. Min vech beŋzer gibiyim." didi.

Efendi;

"Hele hele yoḳ beŋzemezsin." didi.

Tuḫfe Çelebi eyitdi;

"Hele hele yoḳ beŋzemem efendim." didi.

Efendi eyitdi;

"Sertā-be-kadem dalḳavuḳsın." didi.

Tuḫfe Çelebi eyitdi;

"Evet, ser-tā-be-ḳadem dalḳavuġum." didi.

Hemān efendi;

"Oḫ Yārabbi şükür elḥamdülillah ṭabīʿatımca bir dalḳavuġa mālik oldum. Otur ṣoḥbet idelim." didi.

Oturup ṣoḥbete girişdiler efendi Tuḫfe Çelebi'ye maḥṣūṣ bir oda ve ḫiẕmetkār taʿyīn idüp ḳat ḳat esbablar ve yumuşacıḳ altunlar virüp ṣafāya taʿyīn oldılar.

"Gördüŋiz mi? Bī-destārlıḳ nice olur. Hiç ẕerre ḳadar vücūda ṣıḳlet virüp muʿāraza ider mi? Rūzgāra göre yelken ḳullanır fırtınada dümen ḳullanır gibi ṣoḥbet ider. Bu ẕātı biraz kimseler çekmeyüp baŋa geçerler. Böyle

dālḳavuġa mālik olmaḳ iksire mālik olmaḳ gibidir. Ben nice iʿtibār etmeyim, vücuduma yaḳı olmuşdur.''

Bu hikâyenin bir benzerini Ekrem Okutan'ın *Dalkavukluk: Tarihsel Perspektif* isimli kitabında görmekteyiz.

Bey ve Dalkavuk

Eskiden konaklarda dalkavuk bulundurmak adetmiş.

Konağın birinde bir gün Bey demiş ki:

- Bir dalkavuk alacağım, filan gün imtihan var, sağa sola haber salınız.

Derken o gün gelmiş, kapının önünde dalkavuk adayları sıra olmuş. Biri içeri alınmış. Bey sormuş:

- Sen dalkavuk musun?

- Evet efendim.

- Ama sen dalkavuğa hiç benzemiyorsun.

- Olur mu efendim? Ben filan beyin yanında şu kadar fişmekan beyin yanında da bu kadar sene dalkavuk olarak çalıştım. Bey:

- Olmadı, sen çık demiş.

Derken ikinci, üçüncü.... Adaylar gelmiş, konuşma ve cevaplar hep aynı.

Bey dalkavuğunu bulamayacağını düşünmeye başlamış ki, içeri biri girmiş. Bey:

- Söyle bakalım sen dalkavuk musun?

- Evet efendim.

- Ama sen dalkavuğa hiç benzemiyorsun.

- Hayır, hiç benzemem efendim.

- Dur bakayım, biraz da benziyorsun galiba.

- Evet efendim. Ben biraz da dalkavuğa benzerim.

Bey hemen dışarı haber salmış:

- Tamam, ben dalkavuğumu buldum. (Okutan 2005: 17)

Hikâye nizamnamede bir ibret olarak yer almıştır. Dalkavuk olacakların okuyacağı eser, hayat tecrübeleriyle desteklenmektedir. Böylece tecrübesiz dalkavukların başına gelecek benzer hadiselerden alınlarını akıyla çıkmaları amaçlanır. Okutan kitabında bir kaynak belirtmemiştir. *Dalkavuknâme*'de geçen hikâyeler genelde anonim özellik gösterir. İsimler ise daha çok takma

isimdir. Bu tür hikâyeler esnaf sınıfı arasında kulaktan kulağa dolaşmış ve efsane olmuştur.

'Bī-desterān' esnafında olması gereken bir diğer hususiyet ise hoş sohbet özelliğidir. Sohbet açmak için seçecekleri konular hane halkına sıklet verecek türden olmamalı. *Muvahhaşiyata* dair sohbetten kaçınmaları gerekir. Çünkü dalkavuğun hususiyeti efendiyi eğlendirmektir. Can sıkıcı, insanı bunaltan sohbetten uzak durmalıdırlar.

"Felān kimse berber dükkanında otururken füc'eten ölmüş. Felān kimse zātü'l-cemden (cenb) ölmiş. Vebanın kesreti var. Aḫşam yatan çıkmıyor. Bir aḥbābıŋ bir gelinlik ḳızı bir günlügüne uġradı, bir ḳomşumuzuŋ sekiz yaşında bir çocuġı çiçekden öldi. Veyāḫud virānede oynarken ḳuyuya düşüp öldi; anası babası feryād idüp aġlarlar ve yāḫud bir kimseniŋ ehli beş gündür iskemlede ḥaml vaḍ'ı idemiyor yāḫud ḳarnında çocuḳ ölmüş. Cühūd ebesi getürmüşler parça parça idüp aldılar. Ḳarıdan daḫı ḫayr yoḳdur. Yāḫud ḳalabaşını yarmışlar. Felanıŋ gözü çıḳmış yāḫud felānı ḳatl itmişler." Hiç böyle muvaḥḥaşa dā'ir ṣohbet cā'iz degildir.

Dalkavuk, ramazan dahi olsa efendinin istek ve taleplerini geri çevirmemek konusunda çok hassas olmalıdır. Eser içerisinde geçen *'nā-çārāne'* ve *'nīm tebessüm edā'* ifadeleri ile dalkavuğa efendinin ısrarları üzerine takınacağı riyakâr tavırlar öğretilmektedir. Aslında efendinin dalkavuğu yanında görmek istemesi canına minnettir. Ancak o devamlı müstağni tavırlar içinde olmalıdır. Böylece hevesini gizli tutabilecek ve efendinin gözünde değeri artacaktır. Dalkavuk efendinin her türlü istek ve ihtiyacına cevap verebilmelidir. *Müdahāne* (ikiyüzlülük, dalkavukluk) efendinin gönlünün hoş olmasıyla gerçekleşebilir. Efendi ramazanda hâlini hatırını sorar ve seninle şarap içmek dilerse bu isteğini karşılıksız bırakmamalısın.

"Be cānım ḫalṭ etme Allah'ın seversen otur ṣoḥbet idelim. Ben terāviḥi ʿafvvedecegim." didikde nā-çārane edā ile bir temennā idüp oturasın.

Divān ḥānede terāviḥ başladıḳda sen efendi ile ḫalvet edāsı ṣoḥbete āgāze idesin. Efendi sū'āl itdikde;

"ʿAzīzim ramażan ile mābeyniniz naṣıl?" didikde.

Sen daḫı bir temennā idüp diyesin;

"Vallahi efendim estaġfirullah şikāyet maʿnāsına degil. ʿİnāyetlü efendüm bilmem sinnimiziŋ iḳtiżāsı mıdır nedir bilmem bu ramażān kendimde degilim. Ve bir rābıṭa bulmam birḳaç gündür ki efendimiŋ ḥāk-i pāyına arzu iderim. Ya kendimi düşürüp muḳadder olmadı." deyüp bir temennā idesin.

"Süleymān getür imdi bu ʿazīz yabancı degildür benim birāderimdür."

didikde oġlan dolābı açup bir şişe ʿanberiyye ve bir şişe müşelleş çıḳarup bir tabaḳ baḳlava ve bir francala bir tepsi üzerinde ocaḳ taşına ḳoyup

meclis olup Süleymāna dedi kim 'Belki harām olmasun.' deyüp birer ikişer atdılar. Efendi ider;

"Baḳ a ʿazīzim ṣaḳın ḥa seni kendime maḥrem etdim kimesneye dimeyesin." didi. Sen daḫı;

"Be hey efendim bu ḳulunuŋ ḫazīne-i derūnumda neler var lākin keşf olmaḳ mümkün mutaṣvver degildir. Siz baŋa bir güzelce naẓar buyuruŋ." deyüp elini gögsüne ḳoyup bir āh idesin.

Birḳac daḫı etdikde efendiniŋ miʿdesi kızup ʿaşḳ damarları ḥarekete gelüp;

"Ey ʿazīzim söyle imdi deminden didin ki maḥbūbıŋ ẓarārı yoḳ didiŋ. Bunuŋ ḥaḳīḳatin ifāde eyle bilelim." didi.

Efendinin meşrebinin adabına göre müdahāne etmek dalkavukluğun ilk şartıdır. Kalenderi meşrep sahibi efendiye de ona göre muamele etmeli. Burada anlatılan tablo ve tasvir edilen davranışlar dalkavukların yaşantısı hakkında önemli belgelerdir. Sözlüklerde ve ansiklopedilerde yalnızca isminin anlamı ve yorumu üzerinde durulan dalkavukların karakterleri üzerinde yeterli bilgi sunulmamaktadır. Oysaki *Dalkavuknâme* isimli eserde bu konuyu yeteri kadar aydınlatacak hikâye anlatılmaktadır. Mizah ise dalkavukların hem davranış ve konuşmalarına hem de yaşam şekillerine sirayet etmiş durumdadır.

Dalkavuk efendinin huzuruna çıktığında onun meşrebine göre giyinmesi esastır. Ancak metinde geçen *'īmā ile bir secde gibi bir şey gösterüp'* ifadesi dalkavukların karakteristik özellikleri hakkında bilgi vermektedir. Çünkü dalkavuklar bulundukları her duruma göre şekil almalıdırlar. Bu ise riyakârlık hususunda çok maharetli olmalarını gerektirir.

Ḫarābāti ḳalender olan kibāra intisāb ne ṣūret ile olur beyān ider

Ey ʿazīzim ḫarābati ḳalender meşreb olan kibāra şöyle intisāb olunur ki; evvelan dāʾiresinde sen de duḫūl iderek sen daḫı ḳıyāfetini ḳalender ḳıyāfet idüp meclisine girdikde iki elini ḳarnın üstüne ḳoyup sedbaşında durup īmā ile bir secde gibi bir şey gösterüp varup ayaġıyla dizini ḳarşıḳ öpüp yine girü çekilüp sed başında durasın. Efendi 'Buyuruŋ ʿazīzim.' didikde sen daḫı elini aġzına tutup öŋüne baḳarak, 'Safāda dāʾim oluŋ efendim.' diyesin.

Efendiye her hâl ve şart altında övgülerde bulunmak ve methiyeler dizmek yine dalkavuklar için önem arz etmektedir. Efendi büyüklüğü gereği bu övgülere karşı çıkacak olsa dahi onu ikna etmek için her türlü tevil ve yorumdan kaçınmazlar. Meşrebine göre ayet ve hadisleri yorumlar, kendi çıkar ve menfaatleri için kullanmaktan çekinmezler. Aslında temel amaçları efendinin huzurunda bulunmaktır. Meşrebine göre ifadeler kullanmak da yine dalkavuklar için önemli hususlardandır.

"Efendimiŋ meclis-i saʿādetine gelmege bādi şoldur ki bu ṣabaḥ kendi kendime tefekkür ider iken ʿacaba bu laṭīf rūzigār-ı ferāhatde ḳanḳı gülistāndan getürdi deyū diḳḳat eyledigimde şems-i tābān gibi efendimiŋ vech-i şerīfi lemāʾan ide düşdi. Ġayrı ḥāk-pāyı iksīriŋizi ziyāret farż-ı ʿayn oldı." diyesin. Efendi dise ki;

"Bu ziyādece oldı bizler bu mertebede daḫı olmadım" didikde sen daḫı diyesin ki;

"Ḥāşā Allah ḫilāf mı didi. 'El-müʾminü mirātü'l-müʾmin.' Sırrını inkār ider misiz. Bu siziŋ inkārınız gürūh-ı aʿmāya olur. Efendimi āyinemde müşāhedem böyledür ve ben alup efendimiŋ göŋül evinde pek büyük gördüm" diyesin.

Efendi eline ḳadehi alup;

"Otur bire pezevenk elimden bir feyż içesin." didikde sen daḫı;

"Ey vallah ḥaḳ." deyüp erkān-ı kalenderān ile ayaḳ üzere ḳalḳup elini bir eliniŋ üzerine alup erkān ile alup bilā cürʿa nūş idesin. Tamām idüp yine erkān ile ḳadeḥi alup viresin sen daḫı;

"Destūr pīrim efendim şāhım." deyüp erkān ile ḳadeḥini doldurup yine erkān ile alasın.

Dalkavuk, katıldığı mecliste bulunan herkesle iyi geçinmelidir. Efendinin lalası, hizmetçileri ve diğer hane halkına da arada latifeler yapmayı ihmal etmemelidir. Çünkü efendiye ulaşmak bazen bu hane halkının gönlünü hoş etmekten geçmektedir. Böylece dalkavuk hiçbir zorlukla karşılaşmadan elini kolunu sallayarak efendinin huzuruna girip çıkabilecektir.

Lalası dīvān-ḫāneye çıḳarup ḳollayup gördügün yerde iki ḳollarıŋ açup boynını şol ṭarafına egüp gözlerini süzerek, 'Hey benim mini mini nur gibi efendim, benim elmās pāresi gibi nāzlı efendim, benim cānım melek efendim. Allah seni naẓardan emīn eyle, māşaallāh efendim. eūzu bi kelimatillahi tāmme min ḳulli ʿaynin ve lāzimeti uḫric uḫric uḫric, tu tu.' deyüp 'Benim mini mini pıṭı pıṭı efendim getür pıṭlarını öpeyim efendim.' diyerek biraz cilve idüp lalasına daḫı birāz müdāḥaneler ki inşallah efendimiŋ sāyesinde çerāġ olup sen daḫı raḥat idersin zīrā bu efendimize sen çoḳ emek virdiŋ; ʿindallah zāyiʿ olmaz, deyū müdāḥane idüp birāz laṭīfe idesin.

'bī-desterān' olanın kalbi aktar dükkânı gibi olmalıdır. Çünkü her ortam ve şarta göre sohbet konusu bulmak ve huzurda bulunanlara sıkıntı vermemek önemlidir. Çünkü dalkavuğun işi efendiyi ve ahbabını eğlendirmektir.

ʿAzīzim bī-destār olan ẕāt herşeyde üstād ve her muḥabbetde ʿāḳılāne ḥareket etmek lāzımdır. Zīrā bī-destārıŋ ḥaẕīne-i ḳalbi aḳṭār dükkânı gibi olmalı her fenden bulunmalı ki maḥall-i meclise göre ṣoḥbet bulup efendiye ve aḥbāba ṣıḳlet virmeyesin.

İşte benim sulṭānım intisāb eyledigin dāʾireniŋ ketḫüdāsına ve ḫaẕīnedārına ve muḳarreb tāzesine bālāda ẕikr ve beyān olundıġı gibi her kişinin merātibine göre müdāḥane idesiz ġāyet elzemdir deyü naḳl olunur.

Eserin sonunda bu maddeleri tahsil edebilenlerin ancak dalkavukluk mertebesine ulaşacağı ifade edilmektedir. Anlatılan hikâyelerin birçoğu *"maḳālāt-ı ḫayālāt-ı bī-ḥāṣıl"* olarak ifade edilir. Meydana gelmemiş hayallerin anlatılması mesleğe yeni başlayacak dalkavuklara yol göstermesi içindir.

> *Ey ʿazīzim işte bu risāle-i laṭīfede olan rivāyāt-ı ġarībeler ki maḳālāt-ı ḫayālāt-ı bī-ḥaṣılları aŋlayup ve bu eṭvārı cihān beste-i taʿlīm istiʿdād-ı külli ve ʿömr-i ṭavīl lāzımdur ki bu maʿrifetleri taḥṣīl ide. Zīrā bu ʿilm-i bī-destār çoḳ ʿilme teveḳkuf ider. Çoḳ vaḳt-i erbāb-ı maʿārif ile görüşüp ve ṣohbet idüp niçe niçe esrār-ı kerem görüp mürūr-ı ezmanda bu ʿilmleri oḳuyup taḥṣīl ide. Soŋra ṭavr-ı bī-destārāna sülūk ide.*

4. Sonuç

Haklarında çok fazla kaynak ve bilgi bulunmayan "dalkavuk esnafı" ile ilgili yaptığımız çalışma bu esnaf grubunun giyim kuşamları, davranış şekilleri ve karakterleri hakkında ayrıntılı bilgiler vermektedir. İncelediğimiz eserin en önemli özelliği ise bir dalkavuk tarafından yazılmış olmasıdır. İnsanları eğlendirerek geçimlerini sağlayan bu sınıf kendilerine has kural ve kaideleri olan bir teşkilat kurmuştur. Teşkilatlanacak kadar itibar görmeleri ise ayrıca üzerinde durulacak bir konudur. Eserde dikkati çeken husus dalkavuklara verilen en önemli tavsiye "müdāhanede" bulundukları efendiye sıklet vermemektir. Çünkü insan ancak kendini mutlu hissettiği kişilerle diyaloğunu uzun süre devam ettirmeyi isteyecektir. Çıkarı için her türlü kılığa ve meşrebe bürünebilen dalkavuklar ise bu işin uzmanı olanlardır. Efendiye dost olabilmek adına yaptıkları ise kimi zaman kara mizah örneği olan hikâyeler ve çoğunlukla latife türünde gülmece örnekleri şeklindedir. Ama dalkavuklar bulundukları makama hoş sohbet ve latife ile gelirken orayı zekâlarıyla muhafaza etme yolunu tutarlar. Çünkü bir zaman sonra efendi sohbetinden sıkılacak ve dalkavuk himayesiz kalacaktır. Bu durum karşısında dalkavukların vermesi gereken tepkiler eser içinde geçen birçok hikâye ve örnekle ayrıntılı bir şekilde işlenmişidir. Kapılanacak bir efendiyi elde etmekten ziyade "elde tutmak" daha önemlidir. Efendilerin bitmek bilmez istekleri ile dalkavukların buna her seferinde boyun eğmeleri sonucu ortaya çıkan tablo kara mizah örneği olduğu gibi dalkavuğun efendi ile kurduğu diyaloglar da yine mizahi özellikler göstermektedir. Sonuç olarak kendine has davranış ve karakter özellikleri gösteren dalkavukların zamanında eğlence işinde mahir olmaları, onların mizahi bir tip olduğu kanaatini uyandırmaktadır.

KAYNAKLAR

Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi (1986), Ana Yayıncılık, İstanbul.

AYVERDİ, İhsan (2005), *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı.

KOÇU, Reşat Ekrem (1968), *İstanbul Ansiklopedisi*, Koçu Yayınları, İstanbul.

Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedi (2003), Meydan Yayınevi, İstanbul.

OKUTAN, Ekrem (2005), *Dalkavukluk Tarihsel Perspektif, Siyaset ve Basın*, Mephisto Yayınları, İstanbul.

PARLATIR, İsmail (2006), "Dal maddesi", *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Yargı Yayınevi, Ankara.

www.tdk.org.com/tdksozluk/ (01.03.2016)

ROMEN EDEBİYATINDA TÜRK MİZAH GELENEĞİ: NASRETTİN HOCA FIKRALARI

Margareta ASLAN[*]

Romen kültürü, Balkan kültürü içinde yer almaktadır. XVIII. yüzyılda, XIX. yüzyıl başında Osmanlının etkisini içinde barındıran kültürel davranışlar hâlâ gözlenmektedir. Eğitim almak için yurt dışına çıkan boyarların çocukları ya da batıdan gelen özel öğretmenler aracılığıyla, Batı etkisi, Romen kültürünün içine karışma çabası günden güne daha da belirgin olduğu hâlde eski nesil, günlük hayatında ve kültür alanında var olan, hayatları boyunca yaşadıkları oryantal alışkanlıklarından kolayca vazgeçemediler. Yeni nesil gençler de, ebeveynlerini bu yerleşik oryantal fikirlerinden bir anda vazgeçirip koparamadılar.

Büyük kültür adamı, XIX. yüzyıl Gheorghe Sion'un söylemine göre, o dönemdeki Bükreş hayatının bir portresini çizmeye çalışırken kendi amcasının evinde gördüğü sosyal partileri anlatıp "Amcam tamburu alıp Constantinopole'de çocukluğu zamanında öğrenmiş olduğu Türk şarkıları seslendirmeye başlıyordu", "Tek bir adam onun kadar yetenekli müziği güzel çalıp, hatta kendisinin yazdığını da söylemeyi de bilen kişi daha güzel söylerdi. Nastrettin Hoca'nın şiir versiyonunu yazan Anton Pann'ın aksanları, sosyal toplantıların zevkini okşuyordu (Mateescu, 1981:36). Ona rağmen ki "Sosyal partileri" Avrupalı tarzında anlatmaya çalışılıyor, var olan söz altında, Osmanlı topraklarında tanınan sosyalleşme biçimlerini de düşünürsek daha makul olur. Fener'den gelen Yunan aileler, Romen topraklarında kendileri ile beraber getirdikleri yerel davranışları yaşatırlardı. Burada yemeklere, sofralara dost, tanıdıkların katılımları, günlük hayatın bir gerçeğiydi. Her zenginin günlük yemeğini beraberce yediği kişiler vardı. Bu yemekler esnasında eski hatıralar anlatılır, ailenin tarihini yaşatmasında, şarkı, şiir söylenmesinde, hikâye ve mizah anlatmasında önemli bir rol oynardı. Böyle bir görünümden Osmanlı kültürünün yok olması nasıl kabul edilebilir? Çünkü Bükreş peyzajı, Oryan-

[*] Dr. / Babeş-Bolyai Üniversitesi Cluj-Napoca / Türkoloji ve Orta Asya Araştırmaları / Romanya / margaraslan@yahoo.com

tal peyzajın içinde yer almaktadır. "Paralık"[1]-la mal satılan pazarlar, dükkân önüne semere eklenen mallar, çoğunlukla Tuna'nın güneyinden gelen yabancı ticaretçiler,[2] İstanbul'a çok benzeyen kozmopolit şekli çizmekteydiler (Mateescu 1981: 29). Evlerin içi, yatakları olmayan, yatmak için hâlâ divanların kullanıldığı, yazı yazmanın diz çökerek yerde yapıldığı, sadece sarayda Bey'in kâtiplerinin küçük masalarda yazdığı zamanlardan bahsediyoruz (Mateescu 1981: 25).

Böyle bir dünyada, âdetler ve görenekler bunu Doğu'ya borçlu idi (Mateescu 1981: 30). Osmanlı nüansını taşıyan sözel şeklinde yayılan sosyal günlük kültür her Romantik yazarın ilgisini çektiyse de Avrupa yeniliğini içinde göremediği için bunu kâğıda geçirmedi. Ancak Romen bölgesinde bulunan çeşitli hikâye ve şiir nüshaları, bu gerçeği göz önüne sermektedir. Günden güne *Kırk Vezir, Risale-i Cevheriyye* ya da onlarca çeşitli Osmanlı ve Fars kültürüne ait yazılar üzerinde çalışmalar ortaya çıkmaktadır. (Aslan 2014: 315-338). Güneydoğu Avrupa'da Bizans ve Türk hâkimliğinde oluşturulan tarihî yarık, İstanbul Feneri'nden gelen Ortodoks Yunanları ve Romen bölgesinde yaşayan Türk ve Tatarlar aracılığıyla korundu. Öyle ki Osmanlı ve Bizans dünyasından ani ve tamamen bir kopmadan konuşulursa da öyle bir şey imkânsız idi. Toplumlar hâlâ "Hasta Adamın" hükümdarlığı altındayken, Avrupa dünyanın ilgi alanlarıyla her zamankinden daha çok polarize edecekler. (Lazăr 2005: 318).

Avrupa değerlerini, asimilasyon görüntü yerel değerleriyle içerikliğinin denemesinde, Osmanlı oryantal nüansları korumuştur. Bu zaman diliminde, hâlâ Babı-i Ali yakınlarındayız, Romen topraklarında yöneten Fenerli Beylerin zamanındayız. Sonra da, en önemli Romen tiyatro yazarından biri, güzelliğin mükemmel değerini biçen kişi olan I. L. Caragiale, samimi toplantılarda beraber olduğu dostlarına Anton Pann'ın yazısından sayfalarca okurdu.

I. Nastratin Hoca – nazımlı fikralar

Osman Horata'ya göre, Avrupa'da ilk olarak Nasrettin Hoca fıkralarını manzum olarak yayımlayan *(Năsdrăvăniile lui Nastratin Hogea,* Buc. 1853) Anton Pann'ın da Türkçe-Romence-Rusça olarak tertip ettiği bir konuşma kılavuzu vardır. (Horata ?: 388-398). Anton Pann'in nazımlı fıkraları sosyal çevrelerce çok iyi kabul edilen bir çalışma idi. Yazar, çok ağır bir hastalıktan kendine gelip, güçlü ve enerjik bir şekilde hayatının son 5 yılı içinde Romen kültürü için en değerli çalışmalarından birkaçını yazmıştır. Bunlardan

---

1 Türk dilinden geçen sözler: - perakende anlamındadır.

2 İstanbul – Bükreş ya da Balkan ticaret yolunu kaplayan Osmanlı ticaretçiler: Türk, Yunan, Yahudi, Ermeni, Bulgar.

biri "Năzdrăveniile lui Nastratin Hogea" eseridir[3]. Nicolae Iorga tarafından "Terlikli Anakreon" isimi takılmış şair, titizlik ve ustaca bilgelik balını ve atasözlerin tuzunu getirip harika bir yerel oryantalizm karışıklığını, Bükreş'in eski mahalle tarzını üretmeyi başardı (Pilat 2005: 85). Doğu ile Batı arasındaki manevi ilişki, çalışmalarında bulunmaktadır. Anghelescu'ya göre: Bilgi ve atasözlerin ülkesini, Oryantal gelenekselin imajını canlandırıyordu (Anghelescu 1975: 69-71). En güzel tanımlama Paul Cornea tarafından yapılmaktadır: Pann modernizme karşı gelmezdi ancak cübbesini de naftaline koymazdı. (Lazăr 2005: 313).

Silven, Bulgaristan'da doğan Pann, zaman içerisinde çeşitli isimler kullandı. Pantoleon ya da baba tarafı Petrovitis Rum isminden Antonie Petroveanu, 1840'tan beri Pann olarak imzalanır (Dan 1990: 8-9). Bazı bilim adamlarına göre, baba tarafı Türk ya da Bulgar idi, bazıları da Romen köklerini kanıtlamak niyetini, yazarın çok güzel Romen dil bilgilerine dayandırmaktadır (Dan 1990: 8-9). Bazılarına göre Pann iç duygularını dinleyen ve hiç kimsesi olmayan bir ülkeye çekilen aileden, Balkanlardan gelen adamdı (Muthu 2005: 210). Türk-Rus Savaşı (1806-1812) zamanı dul annesi Tuna'nın kuzeyine geçmiştir (Dan 90: 33).

Pann, tüm Balkan dillerini müthiş bir şekilde konuşup atasözleri, şiirler, Türk hikâyelerini çevirip, çalıştırıp, yeniden yaratıp Romen kültürüne verdi. Bölgeye kültürde bulunan Doğu etkisinin iki yoldan geçmişliği vardı: Doğudan geleneksel yollarla ve Batıdan Romantizm ile giren yollarla (Lazăr 2005: 311).

Folkloru çok seven, nazımlı fıkralara âşık olan, yazılarında doğallığı elden bırakmayan, Romantik yazar (Lazăr 2005: 311) toplumdan, özellikle Oryantal ülkelerin hiç tükenmeyen folklöründen toplayıp bunlar üzerinde çalışıp bastırıyordu. Anekdot, fıkra, hiciv, özdeyişler, masal gibi sadece beğenip kendine uygun materyaller toplardı. Kendi yazılarını nazımla yazan Romanya'nın en kabul edilen halk ve ahlak yazarıydı (Papadopol 1941: 69). Çalışmaları yurt dışında biçimsel özellikleri ve atasözlerinin çevirim ağırlığı nedeniyle çok az tanıtılmıştır. Müthiş bir mizahçı, kendi neslinden dünyayı başka gözlerle gören hem epik hem didaktik olan şair, nazım çalışmalarında beklenmedik anlarda çeşitliliği ve mizahı romantik sanatçının mükemmel yaratmış olduğu kristal duruluğu ve parlaklığı formlarında bulabilmektedir.

Nasrettin Hoca'da bulunduğu realist şekiller, epik çalışmasının dayanıklı başarılarını göstermektedir. Onun eserlerinde kafiyelerin kalitesi ve doğallığı şaşırtıcıdır. (Ion Manole): Çalışmasında bir sade çevirimden daha fazlasını bulmaktayız. Yetenekli bir insanın öyküyü tekrar vermesidir (Dan 1990: 105).

[3] Nastratin Hoca'nın maceraları.

Doğu yazıların sırası 1839'da *Povestea Arabă* [Arap Masalı] ile başlar, 1850'de *Înțeleptul Arghir și nepotul său Anadam* [Bilgin Argir ve Torunu Anadam], 1853'te *Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea* [Nasrettin Hoca'nın Fıkraları] vermektedir. Ustalıkla şiir satırlarına yerleştirilmiş fıkralar, oryantal bir hocanın hayatını kişiselleştirmeyi başaran çabalarıyla, topluma ve sanatçılara çok zengin bir materyal bırakıp (Papadopol 1941: 71-77) yerel basım dünyasında çok tanınan biri oldu (Dan 1990: 60). Anton Pann'ın çalışmalarının Doğu boyutu uzun zaman anlaşılmadı, karşılaştırma metin analizi neredeyse hiç yapılmadı, *Năzdrăvăniile lui Nasratin Hogea* çalışması 1937'de çıkan *Letaif Nasreddin Hoca* orijinal metinle karmaşık görünümleri bilimsel boyutta araştırılmadı (Dan 1990: 16-17).

Şairin kendi söylemine göre, bunalmamak, boş oturmamak, zamanını çalışmadan geçirmemek için materyal toplayıp çalışıyordu (Manole 2005: 82-83). Nasrettin Hoca Fıkralarını değerlendiren Marin Sorescu'ya göre, "Oryantal düşünce Batı'ya girince Tuna'yı geçtikten sonra en güzel değerli taşlarla süslenen tacını kaybediyordu" (Muthu 1973: 5-20). (Tudor Vianu): Doğuda yapılan bu fıkra, kendi kaynağından uzak ülkelerin insanları tarafından neşe veren ve bilgeli buldukları fıkrayı tekrar anlatıp kendi folkloruna aktarıldı (Dan 1990: 74). Nastratin aslında nesir ve mesel arasında gidip-gelen bir "homo duplex" figürdür (Muthu 2005: 210). XII. yüzyıl Fransız *fabliax*-lardan, Petrus Alphonsi'nin *Disciplina clericalis* Orta çağ dizgininde ya da *Gesta Romanorum*'daki gibi Anton Pann'in Nasrettin Hoca karakteri de ***ay*** motifine bağlayan ilgisini atlatmıyor. Duyduğuna göre, insanların evine bir ay ışığının üzerinde girebilir, böylece ay ışığına binip girmeye çalışır ancak düşer ve yaralarına ağlar (Dan 1990: 72). Pann'ın karakteri, aynı Türk dünyasının Nasrettin'i gibi üzüntüsünü göstermez ancak anlaşılabilir, verdiği ahlak dersleri çoğu zaman acıdır, kimi zaman insani kimi zaman sosyal hiyerarşiyi kimi zaman insani karakteri hedeflemektedir, hayatın çirkinlikleri önlenmediği, küçük ve sağduyusunu saflığıyla saklayan adamdır (Muthu 2005: 210). Hoca, çoğu zaman kandırılan ve yaşamış olduğu bir olaydan dersini çıkartan kişidir. Nasrettin Hoca'nın fıkralarında karakterlerin komik düşünceleri ders veren örneklerle iç içe olup bugünlerde hâlâ geçerli olan ahlaki dersler ve güzel tavsiyeler içermektedir.

> "(Öğretmen ya da Muallim) Bir hocaydı Nasrettin
> Bugüne kadar hepimiz için masalda kalan biri,
> Komik, hazırcevap biri
> Ancak yaptıklarında kurnazlığını boynuna koyamazsın."

Eğer ki Pann'ın Nasrettin metni ve Türk dünyasında dolaşan metin arasında bilimsel bir analiz yapmaya kalkarsak tabi ki bazı fıkralar arasında uzak da olsa, bazı değişiklikler vardır. Misal, çok tanınan ve çok ilgi gören *Ye kür-*

küm ye fıkrasında, farklar olarak; toplanma yeri, elbiseyi veren kişi, elbise ve Nasrettin'in hanımını not edebiliyoruz. Pann'ın "Haina mai mult privită decât persoana cinstită"[4] fıkrasında Nasrettin Hoca hanımıyla beraber bir düğüne gider. Yeterli ilgiyi görmediği için daha varlıklı bir komşuya gider ondan güzel bir elbiseyi, kısa bir süre için borç olarak ister. Türk varyantında Akşehir'in en güzel konaklarının birinde yemek verildiği yere Nasrettin Hoca yalnız katmıştır. İlgi görmediği için eve dönüp dolaptan kendi kürkünü çıkarıp yemeğe geri dönüyor. Her iki varyantta verilen ahlak dersi aynı, insanı elbiseye göre sayan ve değer veren toplumun kınanmasıdır.

Pann'ın Nasrettin Hoca fıkraları çalışmasının basımdan çıkması çeşitli ve çelişkili konuşmalara yol açtı. Özellikle Ion Barbu tarafından çıkarılan ve Anton Pann onuruna adanan İsarlık şiir çalışmalarından sonra. (*İsarlık'taki Nastratin Hoca*; *İsarlık*).

1969'da *Luceafărul* dergisinin 38. sayısında çıkan Tudor George'nin "Balcana temenire la Hogea-Nastratin",[5] 7 kıta içerisinde Anton Pann'ı edebiyatın aziz yaratıcısı olarak gören "yerlere kadar önüne eğiliyorum", "Balkan meleği", "kutsal inancın azizi" olarak adlandırıyor (George 2005: 175).

7. kıta:

> "Nasıl ben Balkanları alamam kollarıma
> Senin anıtsal görünüşünün hatırına,
> Bir hoca fesi yükseltiyi isterim
> Bilginliğin için sana zayıf ellerimle!"

Türk dilinden alınan ve Nasrettin Hoca'da kullanılan kelimeler bulunmaktadır. Hogea [hoca], mastic [mastık], hair-ola [hayır ola], efendi [Efendi] gibi sözler yanında, camiler, kahvehaneler, evlerin sundurmalarında içeren çubuklar, gerçi Osmanlı dünyasında uygun arka plan çerçevelerinde gelişen fıkraların "vizir, paşale, hogi, agale" [vezirler, paşalar, hocalar, ağalar] karakterleri bulunması mümkündür.

Bazı sözlere Pann anlatımını da verir:

Hoca – Öğretmen ya da Muallim;

Mastik – "Sıradaki Romenler,

Ona güzel ya da tatlı sakız derler".

Pann'ın Nasrettin versiyonu, mizah duygusunu üretebilen, bir anlam çıkartabilen, tutarsızlıkları algılanan bir araçtır. Devletin temsilcisi olarak bir

---

4 "Elbiseye dürüst adamdan daha çok kıymet verilir."

5 Nasrettin Hoca'ya Balkanlıların eğilimi.

paşanın ziyaretine giderken, paşanın dalga geçmesini geçip, bilgeliği sayesinde olayı daha büyük bir güçle paşaya karşı çeviriyor (Dan 1990: 100-102). Bazı Arabist yazarlar (Grete Tartler gibi), Anton Pann'ın son yazılarında "O şezătoare la ţară", "Povestea vorbii" "Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea", ritmik nesir tarzı ve çok kültürlü Arap edebiyatının *maqamat* kafiyelerin stilini görseler de Doğu müzik geleneğinden geçen *muğamat* veya *âşık meclisi* gibi toplantılarda kullanılan stilleri düşünmek daha uygundur.

Pann Hoca'sının şimdiye kadar tekrardan 42 fıkra basıldı.

"Çocuk şımartılmadan öğretilir
Nastratin Hoca suya bir çocuk göndermeye çalışırken,
Sürahiyi vermeden önce, onu dövmeye baslar.
Çocuğu niye dövdüğünü, bir dost sormak isterken,
Suçlu olmadan, eline sürahiyi verirken,
- Evet, döverim - cevaplar - yürürken dikkat etsin–
Yolda çılgınlık yaparken sürahiyi kırmasın,
Kırdıktan sonra artık, cezalandırılması neye yarar,
Ne kadar çok dövsem de, bulmam artık hiç yarar.
Açlıkta ıslatılmış ekmek
En tatlı lokumdur
Bir gün Nasrettin Hoca oğluna sordu
Hayatında hiç seker yedin mi?
Çocuğu, hiç yemediğini söyler.
- Peki de şimdi yediğin ne? - Hoca sorar.
- Su ile kuru ekmek.
Hoca, öyleyse,
Daha tatlı şeker bu dünyada var mı zannedersin,
Islattığın ve yediğin kuru ekmekten başka,
Öyle iştah ve keyifle yersin ki başkasını da iştahlandırırsın?"[6]

Nazımlar iki şekilde bastırılmış. Anton Pann'ın orijinal metnine göre, klasik kıtalarla ya da grameri biraz değiştirilmiş ya da çok az değişimlere uğrayan ve adapte edilen, nazımları ikiye bölünüp kafiyelerin sayısı artan ve şekli değiştirilen varyantlarla. İkinci varyantda bazı virgüller, noktalar ekleyip yada çıkartılmış. XIX. yüzyıl eski Kiril-Romence alfebesinde kullanılan tirelerin bazılarından vazgeçip ya da geçmiş zamanın kullanış yerine şimdiki zamanın kullanışını daha uygun görmüşler.

[6] Şiirler, orijinal metinlerden tarafımızca çevrilmiştir.

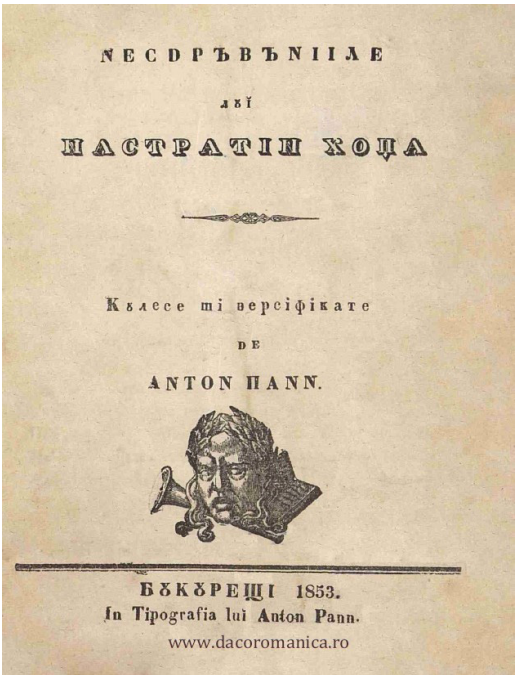


Foto no. 1: 1853'te Kiril-Romence alfabeyle Anton Pann kendi basımevinde çıkartılmış Nastratin Hogea fıkraların nüshası.

II. Nasrettin Hoca – Tiyatro ve Nesirde.

Romanya kültüründe ve edebiyatında Hoca Nasrettin tiyatro oyunlarında görülmesi çok ilginçtir. Edebiyatta biz böyle bir örnekle karşı karşıyayız. Tiyatro oyunu yazarı olarak tanınan Zoe Verbiceanu (1893-1975), 1945'te *Nastratin Hogea* üç perdeli nazımlı komediyi yazdı. Drama ve nesir yazarı, Verbiceanu, Nastratin Hogea folklordan kaynaklardan alınan, toplum mizahından farklı durumlar çıkarılan, zamanın serpilmiş özel nüanslarını içeren bir komedidir. Tiyatro oyunu orijinal yapımı belirletir kendini, her şeye canlılık katan sahne alanı için uygun bir biçimde yapıldı. Nazımlı tarzı içeriği için çok uygundur.[7] Eserin galası 16 Eylül 1946, bir sonbahar akşamında yapılmıştır.[8] Nasrettin Hoca'nın fıkraları çok sevildi, öyle ki seneler sonra parça hâlâ devamlı sahneleniyordu. Tabi bu parçayla ilgili fazlaca bilgilere artık rastlayamıyoruz. Ancak Nasrettin Hoca'nın fıkraları, tiyatro hayatından çıkmadı.

---

7 http://www.referatele.com/referate/romana/Zoe-Verbiceanu/index.php

8 http://www.cimec.ro/scripts/TeatreNou/detaliu_premiera.asp?sq=410101914601&sq1=12&sq2=DUMBR%C4%82VEANU,%20GHEORGHE

Zoe Verniceanu'nun varyantından bilgilere sahip değil isek de eski plastik vinil plakların aracılığıyla bize kalan radyofonik tiyatro oyunundan söz edebiliriz. Ştefan Tita tarafından dramatize edilmiş parçada zamanın Romanya'sının en ünlü aktörlerinden bazıları oynadılar: Vasiliu Birlic'in ismini yazmak zaten parçanın önemini ve değerini biçer. Oyunu ne zaman sahnelenmeye başladığı bilinmiyor ancak, Nasrettin Hoca'yı seslendiren Baldovin George'in 1969 ölüm yılından çıkarsak radyofonik tiyatro oyunu en geç bu yılda kaydedildi. 1980'li yıllara kadar radyofonik tiyatro parçası birçok kez yeni kayıta taşınır ancak klasik sanatçıların yerleri değişmez. Vinil plakların kullanımının kalkmasından sonra, bunlar sadece eskici dükkânlarının raflarında toz altında unutulmuşdur.

Nesir yazımında Zoe Verbiceanu *De-ale lui Nastratin* ismi altında bir varyant çıkartmış. Tekrar anlatılan fıkra, 1974'te Leh folklorçusu A. Wesseleski nüshasından alınıp serbest anlatımı ile 200 civarı fıkra yazıyor. Yazarın çalışması zamanın gazete ve dergi sayfalarında ünlü eleştirmenler tarafından tiyatro ve edebiyat eleştiri bölümlerinde büyük ilgi ve methiye görmüş (Verbiceanu 1995: 11). Hikâyeler arasında: Ölmüş hocanın sesi, Nasrettin'in mezarı, Nasrettin'in insanları neşelendirme yeteneği nasıl ve nereden geldi, vesaire.

NASTRATIN HOGEA

Teatrul Naţional 'Ion Luca Caragiale' - Bucureşti
16.09.1946

autor	VERBICEANU, ZOE	
regie	KIRILOV, N. GH.	
scenograf decor	CORNESCU, TRAIAN	
scenograf costume	BRAGALIA, NATALIA	
muzică scenă	DUMITRESCU, ION	
distribuţie	ALEXANDRESCU VRANCEA, AL.	*VIZIRUL*
	APOSTOL, ARISTOTEL	*COMESEANUL TÂNĂR II*
	BABEŞ, CRISTIAN	*PRECUPEŢUL AMĂRÂT*
	BALDOVIN, GEORGE	*NASTRATIN HOGEA*
	BRANEA, TEODOR	*COMESEANUL TÂNĂR I*
	BRATU, ANGHEL	*ROBUL LUI SELIM*
	CĂLINESCU, ANTOANETA	*SOŢIA LUI NASTRATIN*
	CONABIE, GEORGE	*NEGHIOBUL I*
	CRISTESCU LUNGU, C.	*NEGHIOBUL II*
	CRISTESCU, N.	*ARMAŞUL*
		MUŞTERIUL I
	DĂNCIULESCU, GABRIEL	*PRECUPEŢUL III*
	DUMBRĂVEANU, GHEORGHE	*UN BOGĂTAŞ SGÂRCIT*
	DUMITRESCU, MARGARETA	*ŞTRENGARUL*
	DUMITRESCU, NICOLAE	*PRECUPEŢUL II*
		UN OM DUSMĂNOS

Foto no. 2: Eylül 1946 yılında yapılan Zoe Verbiceanu'nun "Nastratin Hogea " tiyatro parçasının galasının I. L. Caragiale Devlet Tiyatrosu afişi.

Foto no. 3: "Nastratin Hogea" Radyofonik tiyatro oyununun plak yüzlüğü.

Yine de Osman Horata'nın yazdığına göre, Petre lspirescu, Thedor Sperantzia, Nicolae Bazaria, Gh. Constantin'in de Nasrettin Hoca'yla ilgili çevirileri yayımlanmıştır [Bunlar için bk. Mihail Guboğlu (1976), "Romen Edebiyatında Nasrettin Hoca", *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi*, C II (Halk Edebiyatı), Ankara, s. 66-72.] Nevzat Yusuf ve Nermin Yusuf ise Dobruca'da anlatılan (Tatar Türkçesiyle) Nasrettin Hoca fıkralarını yayımlamışlardır (*Nasrettin Hoga'da Dair Masallar* (1983), Bucureşti (Horata ?: 388-398).

Rus dilinden Romenceye de değişik çeviriler vardır. Leonid Soloviev, *Minunata istorie a lui Nastratin Hogea* [Nasrettin Hoca'nın Harika Tarihi] yazar tarafından Muminu Adilov adında Kanibadam'da yaşamış ve 1930 yıllarında vurulan arkadaşı anısına yazılmış bir kitaptır (Soloviev 2002: 4).

III. Nasrettin Hoca – Günlük Yayınlarda

Vlad Hogea, Mihai Matei tarafından son yıllarda *"Nastratin" Mizah Alfabesi* çıkarılmıştır. Kitapçık şeklinde olan dergi, Nasrettin Hoca'nın karakterini alarak, şimdiki zamanları yaşayan normal bir şahsı canlandırıyor. Nasrettin Hoca gece geç saatlere kadar çalışan, yeterince uykusunu alamayan, sabah erkenden kalkan, metropol kalabalığından geçip işe yetişmeye çalışan bir insandır. Üç hikâye içinde Nasrettin Hoca'nın günlük hayatını anlatmaktadır. Kozmopolit nüanslar eksik kalmıyor. Başkentin hayatındaki sosyal çeşitliliği, eğitimi, kültür derecesi hikâyelerini kısada olsa sıralarından çıkartılabiliyor. Günlük hayatın stresli dakikaları; e-maillerin kontrol edilmesi, bilgisayarlar, susmayan cep telefonları, modern Nasrettin'i etkiliyor. İstihza / alaylı sözler hikâyeye göre, yaşadığı toplumsal günlük kültürüne uygundur. İş yerine ge-

len misafirler gitmeyi unutunca Nasrettin "insan gelir, oturur ancak gider de" düşünür.

Yazılan hikâyelerin başlığı: *Nasrettin ve Cep Telefonu*, *Nasrettin'in Ayağının Tutulması*'dır.

Foto no. 4: *"Nastratin" Mizah Alfabesinde* çıkan karikatür:

"- Suçlu sensin, kilo almasaydın şimdi araba arkasına da rahatça girerdin!"

Sonuç olarak söyleyebiliriz ki yüzyıllardır Türk kökenli mizahlar Romen toplumunda önemli bir yer almaktadır. Türk Tatar azınlığın eskitilmiş evlerinden yavaşça Romen kültürüne, elitlerin salonlarına, toplumun mizah çevrelerine girmiştir. Çok geçmeden, Nasrettin Hoca'nın sevimli karakteri şiirlerden ve nesirlerden tiyatro sahnesine atlamış, radyofonik plaklarda kayda alınmıştır. Bugünlerde Türk mizahı Türk Tatar azimliliğin eğitiminde önemli bir rol oynamakla, Romen çocuklarına da çeşitli kültürel programlarla Romanya'da faaliyet gösteren Yunus Emre Enstitüsü ve Babeş-Bolyai Üniversitesindeki Türkoloji ve Orta Asya Araştırmaları Enstitüsü tarafından fırsat tanınmaktadır. Nasrettin Hoca'nın hikâyeleri onlarca kez dinlenilse de çocukların ve yetişkinlerin ilgisini asla ve asla kaybetmemektedir.

KAYNAKLAR

1. ANGHELESCU, Mircea (1975), *Literatura română şi Orientul*, sec XVII-XIX, Minerva Basımevi, Bucureşti.
2. ASLAN, Margareta (2014), *Kırk Vezir în corespondenţele orientaliştilor Vámbery Ármin şi Goldziher Ignác*, "Yearbook of *George Barițiu* History Institute in Cluj-Napoca", C LIII, s. 315-338.
3. DAN, Ilie (1990), *Anton Pann*, Albatros Basımevi.
4. GEORGE, Tudor (2005), *Balcana temenire la Hogea-Nastratin*, "Anton Pann. Între spiritul balcanic şi mirajul Europei", Ager Basımevi, s. 175.
5. HORATA, Osman, *Romanya'daki Türkoloji Çalışmaları*, "Dergipark", s. 388- 398. (http://dergipark.ulakbim.gov.tr/).
6. LAZĂR, Ioan Şt., (2005), *Anton Pann şi Orientul*, "Anton Pann. Între spiritul balcanic şi mirajul Europei", Ager Basımevi, s. 310-313.
7. MANOLE, Ion, *Anton Pann* (2005), "Anton Pann. Între spiritul balcanic şi mirajul Europei", Ager Basımevi, s. 81-83.
8. MATEESCU, Constantin (1981), *Drumurile lui Anton Pann*, Sport Turism Basımevi, Bucureşti.
9. MUTHU, Mircea (2005), *Balcanismul lui Anton Pann*, "Anton Pann. Între spiritul balcanic şi mirajul Europei", Ager Basımevi, s. 209-211.
10. PANN, Anton (1973), *Felurite,* (ed.) Mircea Muthu, Dacia Basımevi, Cluj.
11. PAPADOPOL, P. I., *Un începător de nădejde: Anton Pann*, Cartea Românească Basımevi, Bucureşti.
12. PİLAT, Ion (2005), *Anton Pann "Finul Pepelii",* "Anton Pann. Între spiritul balcanic şi mirajul Europei", Ager Basımevi, s. 84-86.
13. SOLOVİEV, Leonid (2002?), *Minunata istorie a lui Nastratin Hogea,* Regis Group Basımevi, Bucuresti.
14. VERBİCEANU, Zoe (1995), *De-ale lui Nastratin*, Scrisul românesc Basımevi, Craiova.
15. http://www.referatele.com/referate/romana/Zoe-Verbiceanu/index.php
16. http://www.cimec.ro/scripts/TeatreNou/detaliu_premiera.asp?sq=410101914601&sq1=12&sq2=DUMBR%C4%82VEANU,%20GHEORGHE

DİVANLARDA ŞAİRLERİN BİR BAŞKASININ DİLİYLE/AĞZIYLA YAZDIĞI MİZAHİ ŞİİRLER

Mehmet KIRBIYIK[*]

Kültür tarihinde, fizyoloji, psikoloji, sosyoloji, halk bilimi, antropoloji, felsefe, dil bilimi, edebiyat, tarih vb. birçok alanda mizah kelimesinin tanımına gayret edildiği, buna rağmen bu kelimenin/kavramın tam olarak anlaşılamadığı ileri sürülmektedir (Kortantamer 2007: 69). Mizahın tanımının anlaşılmadığı ileri sürülse de mahiyeti hakkında şu ifadeler burada anılabilir: " …sadece güldürme amacına veya yergiye eski deyişle hicve yönelik olabilir veya ikisini de içerebilir." (Kortantamer 2007: 66), "Mizah gülmecedir, mizahî olan ise gülünç ve komiktir. (…) Mizah bir kişi veya toplum kesiti üzerinde genel toplum katmanlarının alışmadığı, pek görmediği, kabullenmediği aykırı, eksik veya yanlış durumların sergilenmesiyle yapıldığı gibi şaka yaparak da olur." (Çetin 2003: 244).

Ayrıca mizahın Latince karşılığı humor hakkındaki şu bilgileri de eklemek mümkündür: "Humor kavramı 16. asırdan sonra bilinir. (…) Humorun değişik işlevleri sayılabilir. (A. Baur ve N. Wiegeler): -Eğlendirmek , -Olumsuz duygulara yol açmak, Dikkat dağıtmak, -Grup uyumunu amaçlamak, -Azarlayıp eleştirmek, -Konuşmacının karakterini yansıtmak" (Tepebaşılı 2016: 107).

Tespitlerimize göre divanlarda bir başkasının dilinden/ağzından yazılan mizahi şiirler, kekemenin, cücenin, kısa boylu bir insanın, annenin, kızın, karşı cinsin, iki kadınla evli bir adamın, diğer karakterlerin/tiplerin yerine şairlerin kendilerini koymaları ile vücut bulmaktadır[1].

Söz konusu şiirler üzerinde şu tespitler yapılabilir:

Kekeme dilinden

---

[*] Prof. Dr. / Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı Eğitimi / mkirbiyik@hotmail.com

[1] Şairlerin divanlarda kendilerini sevgili rolüne koyup sevgili dilinden yazdıkları şiirler de vardır. Bu hususta geniş bilgi için bk. Kırbıyık 2014: 51-94.

Kelimelerin ilk ses veya sesleri tekrarlanarak mizahi karakterdeki bu şiirlere Bursalı Feyzî (öl. 1771)'ye ait kekeme dili anlamına gelen *Lisân-ı Pepegî* başlıklı, *Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün* kalıbındaki şu şiir örnek[2] verilebilir:

Se se sevdim be be ben bir ne ne nevreste güzel
Hü hü hüsnü ge ge gerçi me me mehtâba bedel

Zü zü zülfü se se sevdâsı sı sına düşeli
Va va vardır şi şi şimdi a a aklımda halel

Be be bebga mi mi misli nu nu nutk itse o şûh
Sa sa saçar fe fe femden sü sü sükkerle asel

Ya ya yandın na na nâr-ı a a aşka âşık
E e ey dil bu bu budur ta ta tâ resm-i ezel

Na na nazmım gö gö gördü di di didi pepegî
Fe fe Feyzî o o olmuş bi bi bir hoşca gazel (Çelebioğlu 1998: 499)

Yukarıda olduğu gibi bu tarz şiirlerde insanların beklentileri dışında bir durumla karşılaşılmaktadır. "Sevdim ben bir nevreste güzel / Hüsnü gerçi mehtâba bedel" ifadesi

Se se sevdim be be ben bir ne ne nevreste güzel
Hü hü hüsnü ge ge gerçi me me mehtâba bedel

örneğinde olduğu üzere farklılaşarak başka bir şekle girmektedir. Kelimeler değişik şekle sokularak farklı/şaşırtıcı bir metin ortaya konmuştur. Üstünlük psikolojisiyle insanların özrünün mü sergilendiği yoksa farklı/şaşırtıcı olanın sevimli mi bulunduğu tartışmalıdır.

Şu hususa da temas edilmelidir ki kekeme diliyle yazılan şiirlerde şair, bir kekeme tipini yansıtmaktan ziyade bir kekemenin telaffuzunu taklit ederek mizahi bir metin ortaya koymaktadır. Bu şiirde "bir hoşca gazel" ifadesinden eğlenmek, eğlendirmek maksadında olunduğu da ileri sürülebilir. Şiirde kullanılan kekeme dilinin, aşkını ifade eden aşığın heyecandan dolaşan dilini ve bu kişinin ruh hâlini yansıttığı söylenebilir.

Kekeme rolüne giren şairin kendisi ile alay ettiği düşünülürse humorun başka bir anlamı olan "kişinin kendi kendini de ironiye alması"ndan (Tepebaşılı 2016: 107) söz edilebilir.

---

[2] Kekeme dili (Lisân-ı Pepegî) ile yazılmış diğer şiir örnekleri ve tespitler hususunda bk. Çelebioğlu 1998: 497-502.

Cüce dilinden/ ağzından şiir

Tespit edebildiğimiz cüce diliyle/ağzıyla ve aruzun "Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'îlü Fâ'ilün" kalıbıyla yazılmış olan şiir, Nâbî'nindir. "Ez-Lisân-ı Cüce be-Pâdişâh-ı 'Âlem-Penâh Sultân Ahmed Hân" başlığını taşımaktadır. Kendini cüce yerine koyan şair, şirinde cüce tipinin özelliklerini yansıtmaktadır. Kıta nazım şekliyle kaleme alınmış methiye türündeki şiirde şair, cüce bir insanın bakış açısıyla Sultân Ahmed'i övmektedir.

Cüce diliyle/ağzıyla konuşan şair, padişaha itaat etmeyenin, muhalefet etmeye cüret gösterenin, sadık olmayanın; görünüşünün cüce gibi çirkin, ömrünün cüce boyu gibi kısa, kuvvetinin cücenin boyu ile orantılı olarak zayıf olmasını diler. Bir beddua gibi de düşünülebilecek şiirde şair, dönemin padişahına bağlı bir cüce rolündedir ve ona bağlı olmayıp nifak çıkaranları, kendisi gibi vücutça değişik bir biçimde şebek ve kukla gibi çirkin vaziyette görmek istemektedir:

Kim eylemezse pâdişehüm sana ser-fürû
Olsun vücûdı mesh benüm hilkatüm gibi

Fermânuna muhalefete cür'et eyleyen
Olsun dıraht-ı 'ömri benüm kâmetüm gibi

Olsun hulûs ile kapuna bende olmayan
Bâzû-yı iktidârı benüm kuvvetüm gibi

Meydân-ı hidmetünde uran takla-i nifâk
Olsun şebek-misâl benüm hey'etüm gibi

Olsun esîr-i perde-i bâzîçe-i kazâ
Hussâd-ı kukla-çihre benüm sûretüm gibi

Nâ-çîz ü pest ü kemter isem her ne denlü ben
Kendi vücûd-ı hurd u kemîn tıynetüm gibi

Rû-mâle lîk dergeh-i devlet-penâhuna
Bir kesde yok bu baht-ı kavî himmetüm gibi (Bilkan 1997 II: 1134)

Cüce dilinden/ağzından yazılan yukarıdaki şiirde vücut görünüşü, kuvvetsizlik, hayvana ve kuklaya benzeme mizah/hiciv unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Padişaha itaatkâr olmayanlara üstünlük duygusuyla sözler söylenmekte, bu kişiler eleştirilip azarlanmakta, cüce bir insanın zayıf yönlerinin bu kişilerde de görülmesi ümit edilmektedir. Bu şiirde şair, bir cücenin duygu-

larını, düşüncelerini, tavırlarını, hayata bakışını onu konuşturarak dikkatlere sunmuştur.

Ayrıca "Ez-Lisân-ı Cüce be-Pâdişâh-ı 'Âlem-Penâh Sultân Ahmed Hân" başlıklı bu şiirde, methiye, hiciv ve mizah kavramlarının üçünden de söz edilebilmektedir.

Kısa boylu birinin dilinden/ağzından şiir

Kısa boylu birinin diliyle/ağzıyla yazıldığı tespit edilebilen şiir, XVIII. asır şairlerinden Enderunlu Vâsıf'ındır. "Fâ'ilâtün Fâ'ilün kalıbındadır". "Ahibbâsından Bir Kâsırü'l-Kâmeye Hezl-gûne Söylediğidir" başlıklıdır. Şair tarafından kısa boylu bir dosta şaka amaçlı şiir söylenmiştir. Bu murabbada şair, kısa boylu bir insan rolüne bürünür.

Bu murabbada, kısa boylu (bir buçuk endaze: 90-100 cm) kişi kendini hicveder. Genel görünümünü, özelliklerini (kötü ses, keteni andıran saçlar, kerpetene benzeyen eller, taş gibi sert ten) olumsuz ifadelerle verir. Burada kişinin kendini beklenmeyen bir biçimde ifade etmesi, mizahidir:

1. Ben yekâne[3] tâzeyem
Şûh-ı bed-âvâzeyem
Köhne bir şîrâzeyem
Bir buçuk endâzeyem

2. Kaddime yokdur uyar
Sanki bir topaç hıyar
Ölçdü terzi ihtiyâr
Bir buçuk endâzeyem

3. Saçlarım gûyâ keten
İki destim kerpeten
İşte arşın işte ben
Bir buçuk endâzeyem

4. Hayli bir şûh-ı şenem
Taş gibi sengîn-tenim
Kaddimi sorma benim
Bir buçuk endâzeyem

[3] Metinde bu kelime, "yekâz-ı" olarak yazılmıştır.

5. Kâmetim hem-çü topaç
San kurumuş[4] bir ağaç
Kim demiş altı kulaç
Bir buçuk endâzeyem

6. Bana nisbet diş[5] budak
Penbe gibi yumuşak
Boyumu ölç işte bak
Bir buçuk endâzeyem (Gürel ty. : 443)

Bu şiirin "Ahibbâsından Bir Kâsırü'l-Kâmeye Hezl-gûne Söylediğidir" başlığından anlaşıldığına göre şair, farklı kişilerin ağzından söylediği bu tür şiirler yoluyla, dostlarıyla iletişim kurmakta, şakalaşmaktadır.

Anne ve genç kız dilinden iki şiir

Burada verilecek örnekler Enderunlu Vâsıf (öl. 1824)'ın birbirini tamamlayan iki muhammesidir. Bunlardan birincisi, bir annenin genç kızına nasihatı; ikincisi de genç kızın anneye cevabıdır. "Bu şiirlerde tipler tıpkı günümüz güldürülerindeki gibi kalın çizgilerle ve kendine has konuşmalarıyla verilir. (…) Âdeta bir sahneleme söz konusudur. (Kortantamer 2007: 172).

Argo ve cinsel içerikli sözlerle kuşak çatışmasını da yansıtan bu iki şiirde temel mizahi unsur olarak "uyuşmazlık" karşımıza çıkmaktadır. Anne ve genç kız, beklenmedik bir biçimde, insanlarda şaşkınlık uyandıracak tarzda konuşmaktadır.

Annenin kızına telkinde bulunurken "üstünlük psikolojisiyle" kullandığı dil ve hicvedici üslubu; genç kızın bu telkini bastırmak için yer yer "edep hudutlarını da aşarak ortaya koyduğu itirazi tavrı" (Gürel ty.: 192) çatışmayı ortaya çıkarmaktadır. Zaten "mizah çelişki ve çatışmaların ürünüdür" (Çetin 2003: 244).

Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'îlü Fâ'ilün kalıbıyla yazılmış bu şiirlerden ilki, "Tahmîs Bâ-ıstılâhât-ı Zenân Der-Vâdî-i Nush u Pend Ez-dehân-ı Vâlide" başlığını taşımakta ve annenin kızına söyledikleri ile ilgilidir. Örnek olarak şiirin birkaç bendi aşağıda verilmiştir:

1. Kız dinle nush u pendimi kavlünde sâdık ol/
Gözle rızâ-yı kaynanayı kul halayık ol
Kim der sana ki çamura var bulaşık ol

---

4 Metinde bu kelime, "kor yemiş" olarak yazılmıştır.

5 Metinde bu kelime, "nisbetdi" olarak yazılmıştır.

Ne kesret ile zâhide ne pek de açık ol
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

2. Kız yaşmağ ile çıkma sokağa görür biri
Aşırma kullan aşır avengâh pırpırı
Dil-bâzlık etme otur ağırla misâfiri
Yerler nazarla seni a hasba diri diri
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol
(…)

5. Bir nev-civân kocaya varıp et dediklerin
Beş altı parça kestiregör yediliklerin
Eksiklilerün er düzer eksik gediklerin
Yarım pabuçla giyip a postal çediklerin
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol
(…)

8. Bak büyyük ablan oldu küçük tevbede gelin
Siz de bacunla dâye dadı bir yere gelün
El birliğiyle yenge kadınlar tutup elün
Var bir kibâr-zâdeye sardıragör belün
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol
(…)

11. Baban vereydi seni bolay kim mevâliye
Sâyende biz de taşınırız belki yalıya
Baldırı çıplak alıp oturtdurma halıya
Ne pırpırîye eyle meyil ne paşalıya
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol
(…)

15. Dest-gâh öğren ellerün aldanma alına
Desin görenler işüni peh peh kemâlüne
Elvermez ise Penbe Hanım çözme hâlüne
Doku pamuk hılâlisi geydir halâlüne
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

16. Kız kaç yanımdan vızlama sivrisinek gibi
Fing urma iki yanuna kırnak köçek gibi
Yere geçer arından erün köstebek gibi

Ayak bağıyla sonra kalırsın eşek gibi
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

17. Sana düşer mi komşudan et etmek istemek
Duyar herif de sana çeker bir iyi kötek
Gir Besmele'yle ile aş evine sen de çek emek
Otur hazırla akşama bir kaç sahan yemek
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

22. Erlerle etme pencerelerden alış-veriş
Dadına gâhî yardım edip sen de gör ki iş
Yağ bağlasın yüregi ninenün karış karış
Tek dur küçükden evde oturmaklığa alış
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

23. Yektahtadan görünme ele tahta perdeden
Gelmekde hergün işte görücü tümen tümen
Yağlık boyama çevre kese havlu pîrehen
Basdır ko servi sandığına düz çehiz çimen
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

24. Kasdır kasındı terziye ver al canfese
Sar bir değirmi pullu yemeni fino fese
Bez verme sakın arşınına göre herkese
Gâh türkü ırla gâhi nakış işle geh kese
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

25. Dik çocuğun başına çörekotu sarmısak
Sevsinler uyku nushası alıp beşiğe tak
Söndür kömür ki kötü nazardan ola uzak
Gezmek senün nene gerek otur da işe bak
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol
(…)

30. Hay hay bari yordamına güleyim biraz
Turp sıkayım zarâfetüne fos çoğa bu nâz
Gel tuzlayım da kokma seni vay zavallı kaz
Bir kerre sana etmedi mi süd-nenen niyâz
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

31. Dikbaşlı kahbe yan sallayıp gitme dikime
Pay verip öyle taş başına nenemün deme
Yazık değil mi a bu çekilen emeğime
Sonra seni herifler omuzlarsa kim kime
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

32. Dil tut yabana söylemeyip durma hemçü put
İçim sıkıldı hortlayası ma'tuhu uyut
Kimseden eylik umma da var gönlünü avut
Al elden örnek işle geçin kut-ı lâ-yemût
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

33. Vâsıf şikeste eylemeden çille bağunı
Gösterme halka gey donun örtüp bacağunı
Del'olma gayrı kapa kutunun kapağını
Gûş etmedün mi dünkü olan baş yasağını
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol (Gürel t.y. :537-541)

Kızın ise annesine cevabı "Cevâb-nâme-i Pesendîde Ez-dehân-ı Duhter-i Zîbende-güher" başlığını taşır. Muhammes nazım şekli ile yazılmış olan bu şiirden de örnek olarak şu bentler verilebilir:

1. Pend eyler ise bir dahı agaca sarayım
Yanmış odunla başını gözünü yarayım
Başlı başıma ben dahı bir iş başarayım
Bir âşinâya yalvarayım sonra varayım
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım
(…)

3. Bak sözlerine cos deyüversin a fos acep
Gençken evde tenhâ oturdun mu bî-sebep
Gitdi arabayile konu komşu seyre hep
Şa'ban olup da dadı aman gelmeden Recep
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım
(…)

12. Lazım mıdır ki ögreneyim çamaşır yumak
Ben bu pamuk elimle a fos saramam yumak
Bana düşer mi iplik eğirip de bez komak
Dursun musandırada hele öreke tarak
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım
(…)

15. Kendi keser göbeğini öksüz olan savul
Yanşak karışma dırdır edip kalayım mı dul
İş edeyim ki sana görüp saçlarını yol
Komşu kapısını açıp elimle usul usul
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım
(…)

17. Yazıp yüzümü Esma Hanım kâkülünü kes
Bir âşiyâna varacağım sen çıkarma ses
Pek pos bıyıklı pırpırıya eylemem heves
Dört kaşlı yosma şûh-ı cihân tâze dalfes
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım
(…)

21. Sevdâm sarıldı çırpıdaki penbezâr beze
Yandım güneşde benzim usandım geze geze
Alıp kayıkda destime bir tirşe yelpeze
Bir baş çekilip eltim ile suy-ı körfeze
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

22. Ben gülistân-ı şîvede bir nahl-i nev-resim
Bağlarda türkü söylemeden kalmadı sesim
Geyip başıma pul donatıp nev-zuhûr fesim
Girip koçunun içine öyle kırık kesim
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

23. Yalvarayım Dudu'dan alıp sakız alını
İnce belime sarayım sarı şalını
Ma'tuf babamın el ile sayıp sakalını
Mânend-i serv naz ile salını salını
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

24. Gitdi bizimki hizmet ile bugün Aydın'a
Kız Çiğdem Usta dostlarıma koş göz aydına
Aslı ne tahta puşa döşeğimi yaydun a
On dördü oldu bu gice hazır ay aydına
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

25. Kapı çalındı baksanuza abo kimdir o
Çek ipi geldi bacı kadın horatayı ko
Sana ne mutlu kız çelebün demiyor şu bu

Kal sağlıcakla dinlemem onu bunu
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

26. Bir âfitâba geçdi ki sorma sıcağım
Yandı eridi aşk ile sînede yağım
Geçdi soğuk şu başıma bilmem solum sağım
'Ahd eyledim bu şart ile ki geçmeden çağım
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

27. Baş kurna hakkı nâtıra vermedi tastamam
Şerbetlik içün ustalara var büyük tasam
Hammam anası gibi gelip kirpiloz kocam
Tası tarağı salla omuz etmeden cüdam
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

28. Suya gelirse sarnıca yarın mırın kırın
Urup başına şaplağı ya destisin kırun
Zirâ ki hazzı yok o kadar pek de zırzırun
Gûş etmeyip de kaynanamun gayrı dırdırın
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

29. İzn alma n'eymiş erden a kızlar dahı neler
İç güveysi dargın olur mu ya bu kadar
Yoksa yeni mi çıkdı bu kânûn-ı nev-eser
Ardından yetip eni konuya teker meker
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

30. Bildim tekin değildir ev içinde mezbele
Dedim tü tü tü üç kez öbür şeyler hele
Yok mu birisi ortalığı süpüre gele
Ben yine takıp ardıma bir sürü hargele
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

31. Bu gice beşde gel a paşam demeyip şu bu
De şehnişînün altına geldikçe Penbe huu
Haykırma pekçe duymasın ammâ hani Dudu
Pend eyledikçe ol geveze ben eni konu
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

32. Gavgayı kessin eyle nene Vâsıf'a su'âl
Gör imdi sen mi fâhişe ben mi mal

Ona kalırsa der: İkinüz de kuru kaval
Yaz geldi gayrı evde oturmak ne ihtimâl
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım (Gürel ty.: 542-546)

İki kadınla evli bir adamın dilinden/ağzından şiir

Bu başlık altında verilen örnek şiir, divan şiiri etkisinde kalmış, mutasavvıf bir halk şairi olan Manisalı Tevhîde Hanım'a (doğ. 1264/1847- öl. 1319/1901) aittir (Pehlivan vd. 2006: 30). Ömrünü Manisa'da geçiren Tevhîde Hanım, "İki Evli Bir Adamın Hakkında Mersiye" başlıklı şiirde iki eşliliğin sıkıntılarını, çatışmalarını bir kadın olarak kendini erkek yerine koyup iki kadınla evli bir adamın dilinden ortaya koymaya gayret etmiştir.

Bu şiirde Tevhide Hanım, kadın gözüyle, XIX. yüzyıl taşrasında yaşayan bir adamın başından geçen önemli olaylardan bir kesit sunmaktadır. Vâsıf, erkek bakış açısıyla anne ve genç kız tiplerini konuştururken Tevhîde Hanım da hanım bakış açısıyla iki evli adamın yer yer trajik yer yer komik, zavallı, düşkün, şaşkın, hayal kırıklığına uğramış, pişmanlık dolu hâllerini verir. Bu şiirlerde de temel mizahi öge "uyuşmazlık" karşımıza çıkmaktadır. Kanaatimizce burada da -şaire de olsa- bir kadının, iki kadınla evli bir erkeğin yerine geçmesi de alışılmadık bir tavır olması hasebiyle mizahi bir durumdur:

1. Nereden oldu avradım da ben mirası aldım
Varıp bir dahi evlendim ama âteşlere yandım
İki evli adamların evde râhatı var sandım
Kendi destimle belâyı başıma ben kendim aldım
Ne 'aceb yandım ikisinin elinden âh ben yandım
Nerelere gideyim gavgalarından şaşdım kaldım

2. Getirdiğim harc-i mesârif et dolapta kurtlandı
Aylar geçerek arkamdaki gömlek bitlendi
Soymadılar beni bir gün iki karı nisbetlendi
Buna sabr et söyleme de gel arkamdan canlandı
Ne 'aceb yandım ikisinin elinden âh ben yandım
Nerelere gideyim gavgalarından şaşdım kaldım

3. Büyüğü kâmilim der ister ipekli çetâri
Küçüğü der eflâtunî fistan olmaz mı kibâri
Ne yokdan anlarlar söylersem ne bilirler varı
İkisinin elinden ölsem de kurtulsam bâri
Ne 'aceb yandım ikisinin elinden âh ben yandım
Nerelere gideyim gavgalarından şaşdım kaldım

4. Büyüğü ise nereden oldu oğlan anası
Kurulur evlâdına başından arta kalası
Küçüğü de pek hilebâz oldu başlar belâsı
İkisinden de nefret etdim hemân Allâh alası
Ne ‘aceb yandım ikisinin elinden âh ben yandım
Nerelere gideyim gavgalarından şaşdım kaldım

5. Çok zamân oldu geldi âh sılamda da arzum kaldı
Giderim ammâ ne çâre küçüğü de hâmile kaldı
Uğradı başım belâya nereden yedim ben bu haltı
Çekmem ben bunu böyle bütün gün kuru zırıltı
Ne ‘aceb yandım ikisinin elinden âh ben yandım
Nerelere gideyim gavgalarından şaşdım kaldım

6. Ezel zevk ile geçerdi her günüm âh her sa‘atim
Kendim kazanıp kendim yerdim ne iyi idi râhatim
Şimdi gama tebdîl oldu olanca sefâhatim
Anladım olmayacak artık firâra kurdum niyetim
Ne ‘aceb yandım ikisinin elinden âh ben yandım
Nerelere gideyim gavgalarından şaşdım kaldım

7. Daralırsam ben de bir gün eşeğime biner eşerim
Koşma şarkı söyleyerek karlı dağlardan aşarım
Merkebim beni götürmezse iner yayan koşarım
Cânıma kâr etdi billâh ikisini birden boşarım
Ne ‘aceb yandım ikisinin elinden âh ben yandım
Nerelere gideyim gavgalarından şaşdım kaldım

8. Bu gece geçsin hele dur sabâh olsun varayım
Çalayım kapısını ‘acaba evde midir bir sorayım
Düşeyim Tevhîde hemşîremin pâyine yüz süreyim
Tutayım sözünü ne derse derdime çâre bulayım
Ne ‘aceb yandım ikisinin elinden âh ben yandım
Nerelere gideyim gavgalarından şaşdım kaldım
Sene bin iki yüz doksan dokuz (Pehlivan vd. 2006: 225-227)

SONUÇLAR

Şairler, divanlarda kekeme, cüce, kısa boylu, anne, genç kız, iki kadınla evli erkek gibi farklı kişilerin/tiplerin/şahısların rolüne bürünüp bunların diliyle/ağzıyla mizahi şiir yazabilmektedir. Bu tür şiirlerde şairlerin, farklı cinsten ve sosyal kesimden insanları/tipleri iyi derecede tanıdıklarından, anladıklarından ve canlandırdıklarından söz etmek mümkündür.

Farklı tiplerin ağzıyla yazılan bu şiirlerde empati imkânı bulan şairler, yer yer sosyal bir yaraya veya çatışmaya temas etmektedirler. Şaşırtmayı, gerginliği gidermeyi, iğneleyici bir şekilde uyarmayı hedeflemektedirler. Şairlerin söz konusu şiirlerle bir iletişim kurmaya/şakalaşmaya çalıştığı da görülmektedir.

Şu nokta bir gerçektir ki bu çalışmada verilen örneklerden daha pek çoğuna farklı metinlerde rastlamak mümkündür.

Kaynaklar

BİLKAN, Ali Fuat (1997), *Nâbî Dîvânı*, C I, II, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

ÇELEBİOĞLU, Âmil (1998), "Kekeme Dili (Lisân-ı Pepegî) ile Şiirler", *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, s. 497-502.

ÇETİN, Nurullah (2003), Şiir Çözümleme Yöntemleri, Öncü Basımevi, Ankara.

GÖKALP, Halûk (2009), "Tecride Gizlenen Anlatıcı ve Divan Şiiri Anlatıcı Tipolojisinde Yeni Tipler", *The Journal of Turkish Cultural Studies (Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi)*, C 20, İstanbul, s. 165-186.

GÜREL, Rahşan (tarihsiz), *Enderunlu Vâsıf Bey ve Dîvânı Dîvânı Gülşen-i Efkâr-ı Vâsıf-ı Enderûnî* , Kitabevi, İstanbul.

KIRBIYIK, Mehmet (2014), *Divanlarda Sevgili Dilinden Şiirler,* Aybil Yayınları, Konya.

KORTANTAMER, Tunca (2007), *Temmuzda Kar Satmak Örnekleriyle Geçmişten Günümüze Türk Mizahı*, Phoenix Yayınları, Ankara.

PEHLİVAN, Gürol vd. (2006), *Osmanlı Taşrasında Kadın, Şâir ve Mevlevi Olmak: Tevhide Hanım ve Divanı*, Manisa Belediyesi Kültür Yayınları, Manisa.

PEHLİVAN, Gürol (2013), "Tevhide Hanım", *http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu. com/index.php?sayfa=detay&detay=540* (Erişim: 02.03.2014)

TEPEBAŞILI, Fatih (2016), *Retorik Konuşma Sanatı-Söz Bilimi,* Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya.

SÖZLÜ KÜLTÜRDE ESTETİK BİR DEĞER OLARAK ÇİRKİNLİK VE MİZAH

Mehmet YILMAZ[1*]

0. Amaç-Kapsam ve Yöntem

0.1. Amaç

Güzellik ve çirkinlik kavramları sanat ve edebiyat tarihinde çok değişik anlamlarda ve işlevlerde kullanılmıştır. Bu iki kavramın birbirinin varlığını anlamlı kıldığı gibi, zaman zaman başka insani duygu ve tepkileri de şekillendirdikleri görülmüştür. Bu çalışmada, mizah ve çirkinlik arasındaki ilişki halk edebiyatının belli türlerinden hareketle ele alınmıştır.

0.2. Kapsam ve Sınırlılık

Çirkinlik ve mizah, çirkinlik ve güzellik arasındaki ilişki çok geniş bir konu olduğundan, özellikle destan, masal ve halk hikâyelerinde kavramların nasıl algılandığı/anlaşıldığı üzerinde durulmuştur.

0.3. Yöntem

Çalışmada semiyotik araştırma yöntemi uygulanmıştır. Semiyotik veya *göstergebilim* daha çok disiplinler arası bir saha olarak kabul görmektedir. Anlam bilimi, dil bilimi, fonetik, mimarlık, sosyoloji, psikanaliz ve daha birçok bilim dalı ve disiplinin oluşturduğu disiplinler arası bir araştırma ve inceleme yöntemidir. "Kültürel kodlar, gelenekler ve metni anlam süreçlerine göre düzenlenmiş işaret sistemleri diye nitelenen her şey semiyotiğin inceleme alanına girmektedir. Semioloji, yapısalcılığın modeli olarak düşünülmektedir."[2]

1. Giriş

Sözlü kültür, her toplumun yüzyıllar boyu bünyesinde geliştirdiği, maddi ve manevi değerleri kapsar. Yüzyılların mirası olan sözlü kültürde, toplumsal dinamiklerin bütün yansımalarını bulmak mümkündür. Bu dinamikler, aslında

---

1 * Doç. Dr. / Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi / mehmetyilmaz27@yahoo.com.tr

2 *https://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Göstergebilim* (Erişim tarihi 28.01.2016)

kültürel aidiyet veya *millî kimlik* dediğimiz üst kimliği oluştururlar. Bu bağlamda, gerek dilsel gerekse kültürel hazır kalıpların kullanılması, umumiyetle metinlerden yoksun olmaları (Ong 1995: 49) sözlü kültürün toplumsal hafızada barınması ve gelişmesi açısından önemlidir. Sözlü kültürün zamanla nesilden nesle aktarılmasında da önemli değişiklikler olmuştur. Bunlar aktarılma biçimi, türü, kullanılan dilsel ögeler vb.dir.

Sözlü kültür, yazının icadına kadar insanlığın tarihinde çok önemli bir işlev görmüştür. Homo Erectus'un yaklaşık MÖ 1.8 milyon yıl önce var olduğu, yazının icadının ise sadece 6000 yıl önce ortaya çıktığı göz önünde bulundurulursa sözün insanlığın tarihinde ne kadar önemli olduğu görülür. Sözlü ve yazılı kültürün yanına, son yüzyılda bir de *elektronik kültür* ifadesi eklenmiştir.

İnsanoğlu tarihsel serüveninde kendisini sözle ifade ederken, Umberto Eco'nun da dediği gibi, beğenilerini, duygularını, korkularını hep söze aktarmıştır. Bu sebeple, hâlen sözlü kültür bir iletişim biçimi ve kültürün aktarıcısı olarak yazılı kültürden daha baskındır, diyebiliriz. Çalışmamızın konusu olan güzellik, çirkinlik ve mizahı da bu duygusal mirasın söze yansıması olarak düşünmek gerekir. İnsan, yüzyıllar hatta binyıllar içinde, değişirken, bu değişim hem kültürüne hem de edebî zevkine, dimağına yansımıştır. Duygu ve düşüncelerini -güzel veya çirkin- diye bir ayrıma tabi tutarken, aynı zamanda buna estetik bir yorum da getirdi. Çünkü yukarıda da kısmen dile getirildiği gibi "*Her insan, belli bir kültüre bağlı çerçeveler içindeki zevkle algılar ve değerlendirir."*(Tanilli 2009: 187). İşte sözlü veya yazılı kültürdeki *millî anlayış* dediğimiz olgu bu şekilde ortaya çıkar.

1.1. Güzellik Nedir? Ölçüleri Nelerdir?

İsmail Tunalı, *Estetik* isimli eserinde, süje-obje ilişkisini estetik bağlamda ve güzelliğin de tarifini yaparak şöyle izah eder:

> *"Estetik varlığı, sadece, süje ve estetik-obje elemanları belirlemez; onu meydana getiren bir varlık da, estetik değer ya da güzel'dir. Her estetik olay belli bir estetik değeri ortaya koymak ister. Bu değer, güzel değeri ya da idea'sıdır. Güzel de estetik fenomene zorunlu olarak katılır. Bir estetik obje karşısında estetik bir tavır alan süje, bu tavrını bir estetik değer olarak dile getirir: «Bu şiir güzeldir», «bu tablo güzel değildir» gibi. Güzel dediğimiz şey, o halde nedir? Güzel, bir değer, bir idea, bir eidos (öz) olarak düşünülebileceği gibi, orantı, simetri, düzen gibi estetik obje'nin niteliği olarak da belirlenebilir. Aynı şey çirkinlik için de söylenebilir."* (Tunalı 1989: 21)

Umberto Eco, editörlüğünü yaptığı ve güzel sanatların anlaşılması, sıradan okuyucunun da *"güzellik ve çirkinlik"* hakkında -ortalama da olsa- bir kanaate sahip olması açısından önemli bir eser olan *Güzelliğin Tarihi*'nde

güzelliği; " zarif, hoş, harika, muhteşem…" diye tarif edilen veya "beğeni", "iyi ve erdemli olan"… gibi çok çeşitli anlam ve duyuları ifade eden kavram olarak açıklamaya çalışır (Eco 2004: 8). Ancak, güzelliğin -tıpkı çirkinlik gibi- mutlak ve kesin bir ifade ve tarifinin olmadığı, hemen hemen bütün çağlarda ve coğrafyalarda farklı ve değişken tarifinin, algısının olduğunu da yazar daha sonraki sayfalarda belirtir (Eco 2004: 8 vd.). Batı dünyasında güzellik ve çirkinlik kavramlarının felsefi arka planıyla ilgili pek çok eser, çalışma mevcutken, Doğu'da (İslam dünyasında)[3] güzellikle ilgili algı, güzellik felsefesi hakkında yapılan çalışmaların sayısı sınırlıdır. Aslında metafizik bir kavram olan güzellik hakkında insanoğlunun ortak tavır ve hislerinin olduğu herkesçe malumdur. Bu, yüzyıllar içinde kısmi bir değişime uğrasa da değişim sadece kavramın tezahür şekliyle ilgilidir. Yoksa bizatihi *güzelliğin* bir olgu olarak değişmesi değildir. Doğu ve Batı sanatı arasındaki temel ayrım, bu olgunun somutlaştırılma biçimidir. Tasvir yasağı ile resim, dolayısıyla güzelliğin somutlaştırılması, aralarındaki ilişkinin varlığı semavi dinlerin çoğunda ortaktır. Beşir Ayvazoğlu, İslâm Estetiği ve İnsan adlı eserinde konuyu şöyle yorumlar: "…ilk Hıristiyanlığın da resim ve heykele putperestliğe düşme kaygısıyla cephe aldığını biliyoruz. Fakat zamanla bu tavır terk edilmiş, kiliseler *ikon*larla doldurularak bir bakıma putperestliğe yeniden dönülmüştür. Nitekim *Doğu Roma İmparatorluğu*'nda buna karşı büyük bir tepki doğar ve 745 yılında kiliselerdeki bütün dini resimler imha edilir. Tarihte buna *"İkonaklazm Hareketi"*[4] denmektedir. Protestanlığın kurucusu Luther de kiliselerden bütün dini tasvirleri kaldırmıştır." (Ayvazoğlu 1989: 40). Ancak şunu da kaydetmek gerekir ki Hristiyanlığın ilk dönemlerinden itibaren resme yani tasvire karşı bir olumsuzluk görülse de MS III. yüzyıldan itibaren Kutsal Kitap'ın –Tevrat- bazı bölümlerinin halka bu kitabın ve içindeki olayların öneminin anlatılması için tasvir (heykel) yönteminin kullanıldığı bilinmektedir. İlk dönem Hristiyanları, nitekim Kutsal Kitap'ın cahil halka bu şekilde anlatılmasının cazipliğini çok çabuk fark etmişlerdir. Gerçi resimlerle, kutsal olayları anlatma geleneği çoktan Budizm ve Maniheizm'de zaten mevcuttu (Gombrich 2013: 127). Fakat kilisenin zamanla tasviri benimsemesiyle, Batı medeniye-

---

[3] Buradan itibaren, *"Doğu/ Doğu dünyası"* ifadeleri genelde İslam dünyasını, özelde ise Arap-Fars ve Türk coğrafyalarını işaret edecek şekilde kullanılacaktır.

[4] Doğrusu: "ikonoklazm" olacaktır. Hareket, kaynağını On Emir'in "kazınmış resimlere" tapınılmasının putperestlik olduğu yorumundan almıştır. Bu hareket sadece Doğu Roma'da yani Bizans'ta olmamış, tarihin birçok döneminde, bir kültür kendi içinde bazen de iki farklı kültür arasında sanata, kültüre karşı meydana gelmiş bir harekettir. Bizans'ta iki defa ikonoklazm hareketi gerçekleşmiştir. İlki 730-787 yılları, ikincisi ise 787'deki İznik Konsili'nde alınan kararlar neticesinde olmuştur. Bunun dışında İkonoklazm sayılabilecek pek çok hareket tarihte vuku bulmuştur: Mısır'da Firavun Akhenaton'un tavrı, Hz. Peygamber'in Kâbe'deki putları kırması, Fransız Devrimi esnasında resim, heykel gibi nesnelerin kırılması sayılabilir.

tinin kökeninde Roma ve Yunan sanatıyla varlığı devam eden resim, heykel ve dolayısıyla güzellik ölçüsünün somutlaşmış hâli Hristiyanlığın da ilgisiyle daha da güçlenmiştir. İslam'da tasvir yasağının şiddetli bir biçimde devam etmesi, sanatçıları duygu ve düşünceleri -bu arada güzelliği de- alabildiğine gerçeklikten uzaklaştırıp figüratif bir dille anlatmalarına sebep olmuştur. Bu nedenle son derece insani olan bir duygu, biraz da inançların zorlamasıyla farklı yollarla anlatılmaya çalışılmıştır.

İslam'da güzellik, genel anlamda, fıtri bir duyuş olarak açıklanır: "Sanatın konusu estetik (güzellik)tir. Güzellik duygusu fitri bir duygu olduğu kadar içtimaidir. Çevrenin bize verdikleri arasındadır. Her iki yolu da dine çıkarmak mümkündür. Gerek fikri, gerek içtimai yol dinde birleşirler. Din müessese ve inanç sistemi olarak, güzellik hakkında mensuplarını eğitmek ister. Aynı zamanda Allah bize bu duyguyu zaten vermiştir." (Yıldırım 2015: 60).

> *"Şüphesiz ki, insanı diğer varlıklardan ayıran yegâne hususiyet 'Düşünme vasfı' değildir. Yüksek hisler (Hissiyât-ı Âliyye) adı verilen es-tetik ve din hissi gibi duygular da sadece insana mahsus olan, ona hu-susiyet ve imtiyaz veren vasıflardır. Din hissi gibi güzellik hissi de insanın yaratılışında ve fıtratında mevcuttur. İnsan bu hislere doğuştan sahip bulunmaktadır… İslâmiyet, insanların maddî ve manevî hiç bir hususiyetini reddetmez. Tersine insanda yaratılıştan mevcut olan bütün hususiyet, kabiliyet ve istidatların en uygun ve en mükemmel bir şekilde geliştirilmesini ve olgunlaştırılmasını ister…" "İslâm Dini ne kadar tabiî ve fıtrî ise mûsikî de o kadar tabiî ve fıtrîdir. Mûsikînin ibtidaî maddesi olan ses ve ölçü Allah tarafından yaratılmış ve insan ruhuna yerleştirilmiştir."* (Uludağ 1976: 12).

Genelde İslam âlimleri veya bu alanda araştırma yapanlar, "güzellik" söz konusu olduğunda aşağı yukarı benzer tanımlamaları yapmaktadırlar. *"Kainat güzeldir*", "*sanat dinî hakikatlerin estetik ve güzel takdim edilmesidir*", "*güzellik ahenk, uyum, ritm ve simetri sonucudur*", "*sanatkârın görevi, güzelliklerin kaynağının Allah olduğunu fark etmesi*" gibi çeşitlidir. Sadece Gazali'de farklı yaklaşım denemesi olarak, güzelliğin nesnel ya da duyuma dayalı olarak da algılanabileceği anlatılır.

İslam'da sanatsal anlamda güzelliğin tasviri yapılırken, alabildiğine soyutlamaya gidildiği ancak söz konusu güzellik anlayışı cennet ehli ve onlara hizmet edecek/sunulacak hurilere gelince değişir. Cennet ehlinin ve hurilerin tasvirleri mümkün olduğu kadar somut ve dünyada hayalini kurduğumuz ancak asla ulaşamayacağımız türden bir güzellik ve renkliliktedir. Fâni âlemde bu güzelliğe denk bir güzellik yoktur. İslam'da niçin bu türden iki farklı güzellik anlayışının olduğu sorusunun cevabı ise bu çalışmanın konusu değildir.

1.2. Çirkinlik Nedir? Ölçüleri Nelerdir?

Güzellikte olduğu gibi, çirkinlikte de belli bir tanımlama söz konusu olmadığı gibi, daha çok farklı durum, tavır ve hazlarla ilgili tanımlamalar yapılmaktadır. Aşağı yukarı bütün topluluklarda çirkinlikle ilgili belli başlı bazı ortak özellikler görülmekle birlikte, bazen bir toplulukta veya çağda çok onaylanan bir görüntü, davranış veya besin, başka bir topluluk ya da çağda çirkin, iğrenç gelebilmektedir.[5] *Çirkinliğin Estetiği* isimli eserin sahibi Karl Rosenkranz ise onu, güzelliğin yanında "negatif güzel konumuna sahip" olarak gösterir (Rosenkranz 1853: 10).

Doğu ve Batı sanatında güzellik kavramında görülen farklı yorumlama, çirkinlik söz konusu olduğunda oldukça birbirine yaklaşır. Muhtemelen bunun sebebi, insanın fıtraten benzer tepkilerde bulunmasıdır. Ancak her ne kadar benzer sanatsal tepkiler görülse de, yine de bir hayli farklılık görülür.

Çirkinlik ve kötülüğün, şeytanların ve diğer kötü varlıkların Avesta'da yaratılışı son derece ince tasvirlerle anlatılır.

> *"...dış dünyanın karanlıklarında üçbin yıl boyunca baygın yatan Ehrimen, Fahişe Jeh'in yardımıyla uyanır ve kendine gelerek Hürmüz'ün yarattığı dünyaya tekrar saldırır. Böylece, üçüncü üçbin yıllık dönem başlar; ki bu, kozmosta birbirine neredeyse denk güçlerin savaştığı dönemdir. Derin bir üzüntü içinde, ancak yine de son derece güçlü olan Ehrimen dış dünyanın karanlıklarından ileri atılır, gökyüzüne saldırarak onu parçalar ve atmosferi yararak dünyaya doğru ilerler. Dikine bir inişle yeryüzüne ulaşır ve yeryüzünün bir ucundan diğer ucuna doğru bir tünel açar; diğer uçtan ortaya çıkarak yeryüzünün derinliklerindeki ilksulara dalar. Böylelikle kozmosa ilk kez düzensizliği ve şiddeti getiren Ehrimen karanlığın bastırmasına neden olur. "Yeryüzüne günün ortasında indi ve tüm dünyayı en ışıksız geceleri karanlığı kapladı." Tüm iğrenç yaratıkları akrepleri, kara kurbağaları, zehirli yılanları yarattı; çirkinliği yarattı ve tüm yokedici güçlerin, fırtınaların, kuraklıkların, salgın hastalıkların ve ölümlerin zincirlerini çözdü. En başta, yedi amşaspend'e engel olmak ve saldırmakla görevlendirdiği yedi baş zebani olmak üzere, yeryüzünün tüm demonlarını yarattı. Ve yıkıcı gücünün öfkesini Hürmüz'ün yarattığı en değerli şeyler üzerine yöneltti: Yaşamı yok etti, ateşi söndürdü, bitkileri, ilk boğayı ve kusursuz insan Gayomart'ı öldürdü. Ehrimen zafere ulaşarak düzenli ve iyi yürekli kozmosu düzensiz ve zehirli bir harabeye çevirdi. Ve yıkıcılığın ruhu, yaptıklarından son derece hoşnut kaldı."* (Russell 1999:127).

---

[5] Mesela, eski Roma kültüründe tuvaletler, 30-40 kişilik grupların ihtiyaçlarını, alenen ve birlikte giderdikleri yerler olarak bilinmektedir. Üstelik bu esnada önemli devlet işleri de konuşulurmuş. Efes buna örnek verilebilir. Fransa krallarından XV. Louis, oturakta tuvalet ihtiyacını giderirken aynı zamanda maiyetini kabul edip devlet işlerini konuşurmuş.

Çirkinlikle ilgili en eski tasvirler, "şeytan/kötülük" hakkındaki kaynaklarda bulunmaktadır. Mesela Sümer mitolojisinde Pazuzu, boynuzlu, sivri tırnaklı, kanatlı, asık çehreli ve patlak gözlü, çirkin denilebilecek şekilde betimlenen Pazuzu, kavurucu kuzey rüzgârının efendisi, Tanrı'nın gücünün yok edici bir tezahürüdür (Russell 1999: 101). Pazuzu bir demon (cin-şeytan)dır. MÖ 3000'lere tarihlenen çeşitli heykellerde şeytan/kötülük ikonografisinin çok önemli bir özelliği olan hayvan biçimi sürekli vurgulanır. Örneğin, Antik Mısır'da set figürü de kötülüğün vücut bulmuş şekli ya da günümüzün deyişiyle şeytan olarak düşünülmekteydi. Ancak tam olarak bir şeytan değildi çünkü bazı özellikleri olumluydu. Kırmızı saçlı ve daha çok bir eşeğin kulaklarını hatırlatan *büyük kulaklı hayali bir hayvan* olarak tasvir edilir. Setin bu tasviri de daha sonraki çağlarda çirkinlik ve kötülük/şeytan arasındaki ilişki bağlamında sürekli geliştirilecek, çirkinleştirilecek, şeytan-kötülük-günah üçlüsü olarak düşünülecektir. Erken dönem Hristiyanlıkta şeytan, dolayısıyla kötülük ve çirkinlik, yine şeytan kişiliğinde cisimleştirilir. Onun ağzından yanan lambalar çıkar ve ateşler yayar. Burun deliklerinden kömür yakan bir fırının dumanı tüter, nefesi kömürdür ve ağzından alevler çıkarır. Pis kokular yayar (Russell 2000: 196 vd.). Orta Çağ Avrupası'nda daha da korkunç tasvirlere doğru bir eğilim söz konusudur. İnsanların daha çok korkutulması için olabilecek bütün ürkütücü ve çirkinlik ögeleri şeytan ikonografisi üzerinde gösterilmeye çalışılır.

> *"Hayvan ve canavar demonlar yılan, ejderha, aslan, keçi ve yarasa gibi Kutsal Kitap'ın, teolojinin ve folklorun gösterdiği biçimleri izleme eğilimindeydi. Bununla birlikte sanatçılar biçimleri kendi imgelemlerine göre seçiyor gibi görünüyorlardı: insan el ve ayaklı, yabani tüylü, hayvan yüzlü ve kulaklı demonlar; canavar, meşum yüzlü ya da çukur gözlü ve kırışık derili demonlar; insan bedenli, kertenkele derili, maymun başlı ve pençeli demonlar. Bu simgecilik Şeytan'ı,* şeklini kaotik bir şekilde değiştiren, güzellik, uyum, gerçeklik ve yapıdan *yoksun; meleksi, hatta insani bir doğanın olması gereken şeyin* çarpık, çirkin bir bozuntusu olarak göstermeyi amaçlıyordu. Didaktik *amaç, günahkarları işkence ve cehennem tehdidiyle korkutmaktı.* Şeytan›ın hayvani biçimleri, onların meleksi saygınlıklarından yoksun *bırakılmalarını ve bilinçli amaçtan hayvani yoksunluklarını anlatırdı. Kuyruk, hayvani kulaklar, keçi sakal ve pençe onlara verilen hayvani özellikler arasındaydı (önceleri o kadar yaygın olmayan boynuz, on birinci yüzyıldan sonra standartlaştı)."* (Russell 2001: 167).

Modern dünyada şeytan/kötülük ilişkisi Orta Çağ'daki düşüncenin bir uzantısı şeklindedir. Romantik şeytan her zaman olumlu bir figür olarak görülmemiştir; o her zaman yalnızlığı, mutsuzluğu, katı kalpliliği, sevgisizliği, duyarsızlığı, çirkinliği ve alaycılığı sembolize etmiştir. Zaman zaman Gotik

edebiyat anlayışıyla yazılan eserlerde şeytan ve bu türden çirkinlikler edebî eserlerde sıklıkla karşımıza çıkarlar (Russell 2001: 262).

İslamiyet'te şeytan soyut bir varlık olarak düşünülür. Ancak bazı kaynaklar onun ateşin dumansız, kırmızı, sarı ve yeşil renkli alevinden yaratılmış olduğunu belirtirler. Her ne kadar ilk başlarda bir melek olduğu söylense de halk İslam'ında şeytanların dişi ve erkek cinsiyette olduğuna inanılır. Bütün kötü fiillerin, çirkinliklerin sebebi şeytandır. İnsanı yoldan çıkaran, Allah'a asi eden odur. Bu özellikler, aslında, az çok değişiklikle Hristiyan teolojisinde ve edebiyatında karşılaşılan şeytanla benzeşir.

Türk-İslam kültür dairesinde gelişen minyatür sanatı çirkinliği, uyumsuzluğu, formsuzluğu, insanı zaman zaman hayrete düşüren bir anlayışla resmetmiştir. Bu anlayış uzun tarihsel bir arka plana sahiptir.

> *"Türkler resim sanatında Maniheizm, Budizm ve İslâmlık olarak üç din çerçevesinde eserler meydana getirmi*şlerdir6 M.S 7.ve 9.*yüzyıllar arası Maniheizm'i, daha sonraları Budizm'i benimseyen Uygurlarda resim sanatı, duvar ve tavan resimleri tarzında, mabet ve manastırlarda kendini göstermiştir. 8.yüzyıl ortalarından kalan, Uygur Türklerinin, Hoço merkezi olmak üzere Turfan bölgesinde meydana getirdikleri en eski minyatürler , daha sonraki Türk minyatür sanatının kaynakları olmuştur. Uygur üslubunun etkileri 15.yüzyıl ortalarına kadar devam etmiştir. Uygur tasvirleri, kıyafetleri ve yüz hatları bakımından realist bir anlayışla resmedilmiştir. Kompozisyonda simetrik bir sıralama hâkimdir. Basta koyu mavi ve kırmızı olmak üzere parlak ve canlı renkler kullanılmıştır İslamiyet'ten önce Orta Asya'da Uygurların geliştirip üst seviyeye çıkardıkları minyatür sanatı, İslâmiyet'i kabulünden sonrada çeşitli yollarla Anadolu'ya gelmiştir."* (Başkan 2007: 4).

Gülhan Başkan'ın ifadesine göre, daha Kanuni döneminde Doğu ve Batı sanatlarının doğal bir etkileşimi olarak Osmanlı'da özgün bir resim anlayışı doğmuştur. Muhtemelen bu tesir hem çeşitli resim tekniğinde hem de bazı canlıların benzer biçimlerde tasvir olunmalarına da neden olmuştur. *Acaibü'l-Mahlukat*'taki canavarların ya da farklı adalarda yaşayan kavimlerin tasvirleriyle, yukarıda kısmen tasvirleri verilen Hristiyan geleneğindeki demon/şeytanlar arasında birçok benzer nokta bulunur. Bu mahluklar çirkindir, formsuzdur, simetri ve ritim uyumundan yoksundurlar. Ancak şu noktayı da belirtmek gerekir ki minyatürlerdeki çirkin yaratıklar, çirkin olmalarına rağmen insanda bir iğrenme duygusundan çok, acayip, garip, tuhaf bir nesneye bakıldığında hissedilen hâli hatırlatırlar. Belki de çirkinlik özelinde, Doğu sanatıyla Batı sanatı arasındaki temel farklardan biri budur. Mesela, Mehmet Siyah Kalem'in çalışmalarında görülen sert, haşin ama aynı zamanda insanda çirkinlik hissi de uyandıran gerçeklik ögesi sıklıkla minyatürlerde karşımı-

za çıkar. Çizmiş olduğu *demonların* şekilleri ile Batı karşılaşılanlar arasında büyük benzerlikler vardır. Bu durum kendini diğer varlıkların çiziminde de gösterir (İpşiroğlu 2008).

Doğal olarak, insan şu soruyu kendisine sormadan edemiyor: Çirkinlikten bu denli iğrenmemizin sebebi acaba bilinçaltımızda çirkinlikle şeytanın birlikte anılması, dolayısıyla çirkinlik, şeytan ve kötülüğün birbirini çağrıştırması mı? Bu sorunun cevabı bildirinin konusu olmadığı için, sadece sormakla yetiniyoruz.

2. Mizah Nedir?

Sözlükte mizah/gülmece kelimesi*, "a.1. Eğlendirme, güldürme ve bir kimsenin davranışına incitmeden takılma amacını güden ince alay, mizah, humor.2.ed. Gerçeğin güldürücü yanlarını ortaya koyan edebiyat türü, mizah, ironi."* şeklinde açıklanır.[6] Mizah ve gülmeyi, mizah ve gülmenin insan fizyolojisi üzerindeki psikolojik tesirini inceleyen bilim dalına da gelotoloji denir (Güler 2010: 9).

Mizahın varlığı ve toplumsal zorunluluğu hakkında farklı ancak bir o kadar da kendi içinde doğru nitelikler taşıyan tanımlar yapılmıştır. Mesela Aziz Nesin mizahın komik ögesini vurgularken, mizahın doğduğu çağın ve toplumun özelliklerini yansıttığını, İlhan Başgöz de Türk halk edebiyatında mizahın, özellikle güldürürken iğnelemişini anlatır (Güler 2010: 14). Türk yazar ve sanatçılarının, aşağı yukarı bu niteliklere sahip başka tanımları da mevcuttur.

"Freud, sosyal dünyanın bireyler üzerinde dayatmalarda bulunduğunu ve mizahın çok kısa bir süreliğine de olsa, bu dayatmalardan kaçınmanın bir yolu haline geldiğini belirtir. Mizaha tam olarak güvenmenin hatalı olacağını düşünen Freud, gülmenin her zaman ruhun bir yansıması olmadığı görüşündedir."(Eker 2014: 21). Mizah birçok alanda, çok amaçlı bir araç olarak kullanılabilir. Siyasetten bireysel durumlara kadar mizahın her türlüsünün kullanımına örnekler bulmak mümkündür.

Gülme, mizahın en belirgin özelliklerindendir.[7] "Dalgınlık, unutkanlık, dikkatsizlik, becerisizlik, hantallık ve yavaşlık gülmenin doğal saikleridir. İnsan, üyesi olduğu toplumla barışık, uyumlu bir hayatın özlemini çeker. Ancak insanın tek, benzersiz ve mükemmele yakın derecede hatasız olma isteği, bilinçli ve sistemli olarak her zaman eyleme dönüşmediği gibi, belki tam tersi bir sonuçla gülünçlük olgusunu ortaya çıkarır. Aktif bir hayat tarzına sahip olmak isteyen insan, mekanikliğin getirdiği sıradanlık, tekdüzelik ve katılık-

---

6 *http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.56bfc10618bf57.85974981* (Erişim tarihi: 14.02.2016)

7 İleri okuma için Henri Bergson'un *Gülme* eseri önemlidir.

la karşılaşınca, yaşadığı hayal kırıklığını gülmeyle telafi eder. Mükemmele ulaşmaya çalışan insana yakışmadığı düşünülen dalgınlık, tedbirsizlik, dikkatsizlik, uyumsuzluk, uyuşukluk, aykırılık ve birden fazla olma ya da yapılma, bilinçdışı biçimde gülme eylemiyle cezalandırılır." (Eker 2014: 24 vd.).

Batı kültüründe mizah, yakın yüzyıllara kadar basitlik, fiziki kusurların can acıtıcı düzeyde dillendirilmesi, akli dengesizliğin vurgulanması için bir araç olarak kullanılmıştır. Sonraki yüzyıllarda mizah daha çok estetik bir fenomen olarak değerlendirilmiştir. Ancak yine de çirkinlik-kötülük ve bunun mizahi yolla anlatılması devam etmiştir.

Mizahı olumlu ve olumsuz (pozitif-negatif) şeklinde ikiye ayırmak mümkündür. Olumsuz, kötü/saldırgan mizah istihza, alaycılık ve abartılı gülme şeklinde kişiyi küçük düşürebilir, acı çektirebilir ve aşağılayabilir. Olumlu mizahta iyimserlik, insanı geçici bir süreliğine de olsa insanı mutlu eden unsurlar mevcutken, negatif mizahta kötümserlik, hiciv, ironi, alaycılık gibi kişiyi mutsuz eden, küçük düşüren özellikler vardır. Olumsuz mizahın toplum tarafından bu denli kınanmasının sebebi, kişinin benliğini hedef almasıdır (Eker 2014: 66). Mesela klasik edebiyatımızda hem olumlu hem de olumsuz mizahın unsurları bulunmaktadır. Klasik edebiyatımız bu bakımdan oldukça zengin malzeme barındırmaktadır. Türk edebiyatında çirkinliği, daha çok *kara mizah*ın anlamı içinde düşünmek doğru olacaktır.

3. Halk Edebiyatında Çirkinlik ve Mizah İlişkisi

Türk halk edebiyatında çirkinlik, yukarıda çirkinliğin tanımı yapılırken belirtilen "*pis, kerih, rahatsız edici, utanç verici, tiksindirici, iğrenç, bayağı, berbat, sarsıcı vb.*" özelliklerden çok "*hantal, çarpık, nahoş, gücendirici, yorucu, şekilsiz*" gibi daha yumuşak, daha kabul edilebilir nitelikler olarak gösterilir. Hatta zaman zaman çirkinlik "*acayip, tuhaf*" kavramlarıyla iç içe geçer. Bazen de çirkinlik, tuhaflık ve komiklik birlikte kullanılır. Formsuzluk, ritimsizlik, alışılagelmişliğin dışında olma da çirkinlik kabul edilir. Sözlü gelenekte çirkinlik ve mizahın aslında birbirini destekleyen iki unsur olduğunu, metinlerin bu iki unsuru kullanarak yoğun anlamlar kazandıklarını göstermektedir. Karacaoğlan'ın ünlü şiirinde dile getirdiği:

"Bana kara diyen dilber
Gözlerin kara değil mi
Yüzünü sevdiren gelin
Kaşların kara değil mi?
(.....)

Beni kara diye yerme
Mevlâ'm yaratmış, hor görme

Ala göze siyah sürme
Çekilir, kara değil mi?"
(.....)

Karacaoğlan'ı "kara-çirkin" gören Güzel, aslında bireysel ve toplumsal psikolojinin, anlayışın neticesinde kabul edilmiş "güzellik" algısına göre değerlendirme yapmaktadır. Yani sevgili esasında *"plastik bir uyumsuzluk"* söz etmektedir. Karacaoğlan'ın kara-çirkin olması, daha çok alışılmışın dışında bir özelliğe sahip olmasıdır. Halk edebiyatı türlerinde, genel olarak fiziksel görünümden öte, ahlaki çirkinlik ön plandadır. Gerçi, zaman zaman ikisinin de birlikte anıldığı olmuştur.

"Aşk mutfağında iyi kişilerden başkalarını kesmezler,

Çirkin huylu arık bedenlileri kesmezler.

Gerçek aşıksan kesilmekten kaçma,
Kesilmeyenler murdar ölürler." (Özmen 1998:431)

Veya Âşık Kerem'in bir şiirinde önce ahlaki çirkinlikten, sonra da fiziksel görünümün uyumsuzluğu yani çirkinliğinden söz edilir.

"Adamı hayvanı tanıyıp bilmez
Vakitler gelende abdestin almaz
Ezanlar okunur namazın kılmaz
Camilere gider minber beğenmez.

Günde seyyah eder dağ ile taşı
Aklına getirmez cehennem ateşi
Balta ile tıraş ederler başı
Şehire gelende berber beğenmez.

İnsansız dağlardır senin otağın
Cahillik yoluna kaynamış yağın
Evinde bulunmaz bir kat yatağın
Kahvelere gider minder beğenmez.

İçer rakıyı mest olam deyi
Konuşur eşekle dost olam deyi
İki söz bellemiş usta olam deyi
Kamiller önünde şiir beğenmez.

Sefil Kerem çeker ah ile zarı
Ana yardım etsin Yaradan bâri

Acep kim getirmiş bu sert hımarı
Koparmış yuları urgan beğenmez." (Özcan 2002: 106)

Âşık Kerem'in şiirinde, bir başka özellik daha göze çarpmaktadır. Ruh çirkinliği ile fizyonominin uyumluluğu. Karl Rosenkranz *Çirkinliğin Estetiği*'nde ruh çirkinliğinin fizyonomiye etkisini şöyle izah eder: "Kötülük ruh çirkinliği olarak vücut bulmuşsa, insanın fizyonomisini de bozar. Böyle bir durum, gerçek anlamdaki özgürlüğün alabildiğine negatif ölçüye varması, kişiliğin özgür olamamasından dolayıdır. Tabiatla içselleşerek yaşayan mutlu toplulukların fizyonomileri ve [topluca oluşturdukları] çatıları her şeyden önce, doğal özgürlüğün tadına varanlardan oldukları için güzelleşir (Rosenkranz 1853: 30 vd.).[8] Mesela buna örnek gösterilebilecek bazı uygulamaların kalıntılarına eskiden Türkler arasında rastlanılmaktaydı. *"Türkler* ölülerinin heykellerine itinâ ederlerken öldürdükleri düşmanlarının balballarını çok çirkin bir *yüzle gösteriyorlardı, ki bu hu sûsa dair de bir hayli buluntuya rastlanmıştır."* (Turan 2008: 388).

3.1. Destanlarda

Türk destanlarında kahramanların öldürdükleri canavarlar veya düşmanların dış görünümleri ile -çirkinlik ve mizah özelinde- mizahi durumlar arasında farklılıklar görülür. Oğuz Kağan Destanı'nda, Oğuz'un öldürdüğü hayvan sadece "korkunç bir canavar" olarak tasvir edilirken, Manas Destanı'nda kahraman Manas'ın öldürdüğü garip canlı, olsa olsa "tuhaf ve korkunç" olarak düşünülebilir. Manas'ta adı geçen düşmanların ünlü kahramanları çirkin olmanın ötesinde "güçlü, kuvvetli, kurnaz savaşçılar"dır. Fakat akıl, feraset yönünden Manas'a göre zayıf kaldıklarından yenilirler (Yılmaz 1999: 10). Köroğlu Destanı'nda kahraman Köroğlu tasvir edilirken, daha çok olağanüstü, korkunç özellikleri olan bir varlık gibi tasvir edilir. Köroğlu'nun tasvirinde çirkinlikten öte, abartılı ölçülerde bozulmuş orantının, uyumsuzluğun, ritimsizliğin getirmiş olduğu "korkunçluk" söz konusudur. Anlatıcı da bu tasvirin gerçekçi olmadığını bilir ancak abartılı ve hayran kalınan bir "yüce" de bunun dışında anlatılamaz.

---

[8] Mesela bütün kaynaklarda kötülüğün sembolü olarak gösterilen şeytan ya da "kötü ruhlar" daima deforme olmuş, simetrileri bozulmuş, insanda tiksinti, korku, iğrenme gibi duyguları harekete geçirecek şekilde tasvir edilmişlerdir. XX. yüzyılda sinemanın gelişmesiyle birlikte, zaman zaman bazı filmlerde kötü karakterler veya kötülüğü temsil eden varlıklar fizyolojik olarak düzgün, simetrik olarak gösterilmişlerdir. Yeşilçam sinemasında da rahmetli Erol Taş, genelde kötü rollerde oynardı. Rol gereği kötülüğü temsil ettiği için -bilhassa gülmesi- yakın çekimden alınır, sesi, çeşitli efektlerle seyircide korku ve iğrenme duygularını artırmak için yükseltilirdi. Tecavüz sahneleri ve tecavüzcüler de böyle idi. Nuri Alço'nun rolü ise daha çok "saf ve yakışıklı kötü" idi.

"Köroğlu'nun en bariz vasfı onun bir destan kahramanı olmasıdır. Kendisini "Dinimden dönmüş gebirem / Kaynamış kara demürem" diye tasvir eden, kulaklarının kalkan gibi olduğunu, yirmi dört kişinin omuzunda oturabileceğini söyleyen Köroğlu, hikâyenin başından sonuna kadar- bilhassa bozulmamış, destanı mahiyetini kaybetmemiş rivayetlerde - fantastik bir insan olarak tasvir ediliyor. O daha on beş yaşında iken ağacı sökecek bir pehlivandır; yayını eğecek, kalkanını dövecek yiğit ister; çeliği çiğneyip püskürecek kuvvettedir. Onun bıyıkları yarım balın mumu ile kulaklarının etrafında yedi defa burulacak kadar heybetlidir; Bağdat'ta Ayvaz ve arkadaşları asılacakları esnada meydana kurulan meclise Köroğlu da Aşık kıyafetinde iştirak eder, ikram edilen yemekten yer; sade bıyıklarında iki tavukluk pirinç kalır. Onun oburluğu bir harikadır: bir oturuşta yedi batman pirinçten pilavı, yedi koyunun hudunu yer; yedi hırça şarap içer. Onun oburluğu asıl Tokat ziyafetinde tasvir ediliyor (Kır Atın çalınması epizodu) sofrada doymayacağını anlayınca onu mutfağa gönderirler; orada ne kadar yemek varsa hepsini yer. Değirmenciliğe başladığı gün karnı acıkır; lakin değirmene tahıl getirenlerin verdiği hak şöyle dursun, müşterilerinden birisinin getirdiği bir yük, onu ve Doru Atını doyurmaz; bunun üzerine Çamlıbel'e dönmeye karar verir. Ayvaz'ı kaçırmak için Urfa'ya giderken karnı acıkır; rasgeldiği bir çoban ona on beş kişilik taş gibi sert ekmek verir; Köroğlu bunu sütün içine doğar, içmesine mani olmasın diye bıyıklarını kulaklarına dolar ve bu sütün hepsini kafasına diker içer. Çoban bu adamı şeytan veyahut, köyde işittiği "insan şeklinde açlığın ta kendisi zanneder; kendisini de yemesinden korkar. Köroğlu İstanbul'da esirken Duna Paşa ona bir kahvaltı için dört okka ekmek, dört okka şarap, ilh ... , akşam yemeğine on iki okka at eti, on iki okka pirinçten pilav, altı aylık bir kuzu, ilh ... vermek mecburiyetinde kalır." (Boratav 1984:73 vd).

Ancak söz konusu Dede Korkut Hikâyeleri'nde adı geçen Tepegöz olduğu zaman durum değişiklik gösterir. Tepegöz gerçekten çirkin, uyumsuz, orantısız, kalıplaşmış güzellik anlayışını bozan, insanda -hikaye metninde tam belirtilmese de- iğrençlik duygusu uyandıran garip bir mahluktur. Toplumda aşağılanmasına sebep olan olayların çıkmasında bu görüntüsünün tesiri büyüktür. Bütün çocuklar ondan iğrendikleri, onu sevmedikleri için onunla alay ederler. Yani mizah ve çirkinlik yan yana bulunur.

Türk destanlarında -genelde Doğu epik geleneğinde mevcut olan anlayışa uygun olarak- düşmanlar, kötüler güçlü, kudretli, üstün fiziksel özellikleri olan kişi/kahramanlar olarak tasvir edilmişlerdir. Çirkinlikle mizah pek bir arada bulunmaz.

3.2. Halk Hikâyelerinde

Türk halk hikâyelerinde, kahramanların tasvirleri kalıplaşmış ifadelerle verilir. Gerek güzellikle gerekse çirkinlikle ilgili olsun bu hazır kalıpların dı-

şına pek çıkılmaz. Bunlar hem ahlaki hem de beden/sima güzelliğini içeren ifadelerdir. Erkek kahramanların çirkinlikleri pek dile getirilmez, daha doğrusu hikâyelerde erkek kahraman ya da erkeğin kendisi genellikle çirkin olarak gösterilmez. Daha çok destan kahramanlarının sahip olduğu özelliklerin biraz daha yumuşatılmış biçimiyle görünür. Akıl, kudret ve feraset sahibidir. Hikâyelerde düşman kahramanlar/rakipler zaman zaman çirkin gösterilirler. Bu da daha çok "çok çirkin biriydi, çirkin huyluydu vb." kalıplaşmış ifadeler kullanılır. Çirkinlik ve mizah kavramlarının Tepegöz hikâyesinde veya Keloğlan masallarındaki gibi görülen kullanım biçimi yoktur.

3.3. Masallarda

Masallarda çirkinlik ve mizah anlayışı Keloğlan masalları hariç pek görülmez. Genel olarak masallarda devlerin tasvirlerinde görülen bozulmuş simetri, ritimsizlik, uyumsuzluk, acayiplik vb. özellikler insanda iğrençlik, kerihlik, duygusuzluk düşüncesini hatırlatmazlar; tersine korkunç ve tuhaf duygusu ön plana çıkar. Ancak Keloğlan tipi bunların dışındadır. Onda görünüşte bir uyumsuzluğun, dengesizliğin getirmiş olduğu "çirkinlik ve mizah" algısı vardır. Fakat Keloğlan masallarında karşımıza çıkan "tip"e bakıldığında durumun öyle olmadığı görülür.

> *"Anlatı türlerindeki kahramanlar, destanlar döneminden itibaren çoğunlukla fiziksel olarak göz dolduran ve olağanüstü güçlerle donanmış tipler olduğundan, Keloğlan tipi gibi halk kahramanları alışılmış kahraman modelinin gölgesinde kalmıştır. Keloğlan doğumları bile olağanüstü biçimlerde gerçeklesen destan kahramanları yanında yoksunluklarla bezenmiş bir delikanlı, sıradan bir köylü çocuğu olarak sahneye çıkar. Masallarda onun nasıl doğduğu anlatılmadığı gibi sıradanlaştırmanın sınırları öylesine zorlanır ki ona bir ad bile verilmez. Çocukluğu tamamen karanlıklar içinde geçen bu delikanlı en yalnızı, en fakiri, en çirkini bünyesinde toplayarak ironiyi zirveye taşır. Keloğlan, yolculuğuna sahip olduğu en'lerle çıkmaya hazırlanırken bu serüvende karsısına çıkacak rakipler de en'lerle donanmıştır: en zengin, en güçlü, en tanınmış…Masalların hemen tamamında görülen bu karşıtlıklar, Keloğlan'ın mücadelesini daha zorlu kılarken başarısını da daha muhteşem hale getirmek içindir. Bu başarı özünde, ben'in öteki'ler ile savasını kurgulamaya yöneliktir."* (Harmancı 2010: 12).

Bütün bu özelliklerine rağmen Keloğlan, aslında zayıf, çaresiz, beceriksiz zavallı biri değildir. Onun, masal metinlerinde karşılaştığımız trajikomik durumları gerçekte onun kişiliğiyle değil, durumun kendisinden kaynaklanan komikliktir. Dinleyici hiçbir zaman, masal anlatıcısının tasvir ettiği kel kahramana acımaz; tersine, onun bu komikliklerinin arkasından gelecek olan "akıl dolu cevaplarına veya durumdan sıyrılma/kurtulma" yollarına dikkat kesilir. Komiklik, belki onun görüntüsünde, uyumsuzluğunda, simetrisizliğinde

veya olayların çözümüne getirmiş olduğu yöntemdedir. Masal anlatıcısı, bu alışılmışın dışındaki yöntemleri masal metninde bilhassa kullanır. Çünkü bu yöntemleri ancak Keloğlan kullanabilir ve yine onun vasıtasıyla çözüm yolu olurlar. Onun mizaha sebep olan çirkinliği komiklik unsurunu metinde hatırlatsa da masalın sonunda Keloğlan başarıya ulaştığında yok olur, gider. Onun ince zekâsı hemen her masalın sonunda takdir görür, bu da onu yüceltir ve isteklerinin görülmesini yani arzusunun gerçekleşmesini sağlar.

4. Sonuç ve Değerlendirme

Batı sanatında çirkinlik, "nesnel ve akla uygun bir gerçeklik" üzerinden yorumlanırken, Doğu sanatında bu durum, daha çok " figüratif bir dünyanın tasavvuru veya tasvir edilişi" şeklinde tezahür eder. Ancak zaman zaman bu iki plastik anlayışın yüzyıllar içinde birbirini etkilediği de görülmüştür. Ticaret, savaş ve coğrafi değişiklikler bunun başlıca sebepleri arasındadır. Fakat insanoğlunun bazı konular, durumlar karşısındaki tepkileri ortak nitelikler de göstermektedir. Dünyanın hangi topluluğuna gidilirse gidilsin insanın "sevme, nefret, kızgınlık, mutluluk" anlarındaki görüntüsü aşağı yukarı aynıdır. En ilkelinden en modernine kadar bu tepki ortaktır. Sevgi, çirkinlik, mizah, güzellik karşısında duyulan his de böyledir. Çünkü yaratılış içinde her şeyin güzel olmadığı, güzelliğin yanında çirkinliğin, biçimsizliğin, formsuzluğun bulunduğu, yüce, ulvi dile nitelendirdiğimiz güzelliğin veya plastik uyumun hemen arka yüzünde bu tür anormalliklerin bulunduğu her zaman bilinçaltımızda yer alır. "Her şey zıddıyla kaimdir."

Muhtemelen çirkinlikten nefret etmemizin arkasında yatan temel sebeplerden biri, onun güzelliğe, yüce olana, orantıya, uyuma karşı bir saldırı olarak düşünmemizdir. Masallarda, efsanelerde, hikâyelerde veya destanlarda karşımıza çıkan cadı tipi, güzellik-çirkinlik sınırlarında dolaşan, zaman zaman güzel ancak özünde "kötülüğü-çirkinliği" barındıran metamorfik bir varlıktır. Belki de cadı, bu özelliğiyle insanoğlundaki iyilikle kötülüğün çatışmasını temsil ediyordur.

Türk halk edebiyatı ürünlerinde güzellik duruma göre ahlak veya beden üzerinden, bazen de bedenin parçaları üzerinden kendini ifade eder. Divan edebiyatı sevgiliyi parçalar hâlinde görürken, halk edebiyatı daha pastoral ve bütüncül bir bakışla sevgiliyi tasvir eder. Çirkinlik ise bu plastik anlayışın bozulduğu durumlarda görülür. Sözlü kültürde çirkinlik ve mizah arasında ilişki kurulurken hor görme, aşağılama, bilhassa ötekileştirici bir yaklaşım görülmez; bireyi toplumda itibarsızlaştıracak hiçbir eylem söz konusu değildir. Mizahi durum veya olay sona erince her şey "normalleşir" kendi doğallığı içinde devam eder. Bu bağlamda, Türk sözlü kültüründe insana hoşgörülü bir yaklaşım hâkimdir.

Kaynaklar

AYVAZOĞLU, Beşir (1989), İslam Estetiği ve İnsan, Çağ Yayınları.

BAŞKAN, Gülhan (2007), *Manisa İl Halk Kütüphanesi'nde 45 Hk. 5355 No'da Kayıtlı Sürûri Çevirisi Acaibü'l Mahlukat Adlı Eserin Minyatürlerinin İncelenmesi,* Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

BORATAV, Pertev Naili (1984), *Köroğlu Destanı*, Adam Yayıncılık.

ECO, Umberto (2004), *Güzelliğin Tarihi,* çev.: Ali Cevat AKKOYUNLU vd., Doğan Kitap.

EKER, Gülin Öğüt (2014), İnsan-Kültür-Mizah, Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah, Grafiker Yayınları, Ankara.

GOMBRİCH, E. H. (2013), *Sanatın Öyküsü*, çev.: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi.

GÜLER, Çağatay, Bilge Ufuk GÜLER (2010), *Mizah-Gülme ve Gülme Bilimi*, Yazıt Yayıncılık, Ankara.

HARMANCI, Meriç (2010), *Türk Masallarında Keloğlan Tipi*, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

İPŞİROĞLU, Mazhar Ş. (2008), *Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem*, YKY.

ÖZCAN, Ömer (2002), *Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah*, İnkılâp Yayınları.

ÖZMEN, İsmail (1998), *Alevi-Bektaşi Şiirleri Antolojisi,* C 1, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ROSENKRANZ, Karl (1853), Çirkinliğin Estetiği *(Ästhetik des Häßlichen» Königsberg)*.

RUSSELL, Jeffrey Burton (1999), Şeytan- Antikiteden İlkel Hıristiyanlığa Kötülük, Kabalcı.

RUSSELL, Jeffrey Burton (2000), İblis- Erken Dönem Hıristiyan Geleneği, çev.: Ahmet FETHİ, Kabalcı Yayınevi.

RUSSELL, Jeffrey Burton (2001), *Lucifer-Ortaçağda Şeytan*, çev.: Ahmet FETHİ, Kabalcı Yayınevi.

RUSSELL, Jeffrey Burton (2001), *Mephistopheles – Modern Dünyada Şeytan,* çev.: Nuri PLÜMER, Kabalcı Yayınevi.

TANİLLİ, Server (1989), *Yaratıcı Aklın Sentezi - Felsefeye Giriş,* Cumhuriyet Kitapları.

TARTI, Nevzat (2015), "Sanat ile Dinin Bazı Ortak Yönleri Üzerine Bir Deneme", İslam ve Sanat: Tartışmalı İlmî *Toplantı*, *Bildiriler Kitabı*, 07-09 Kasım 2014, Ensar Neşriyat,

TUNALI, İsmail (1989), *Estetik*, Remzi Kitabevi.

TURAN, Osman (2008), *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti,* Ötüken Yayınları.

ULUDAĞ, Süleyman (1976), *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ,* İrfan Yayınevi, İstanbul.

YILDIRIM, Mustafa (2015), "İlk Dönem İslam Sanatının Oluşumu", *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, C 4, S 10.

YILMAZ, Mehmet (1999), *Manas Destanı'nın Epik Kurallara Göre İncelenmesi (Sagımbay Orozbakov varyantı 1. Cilt),* Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

WALTER, J. Ong (1995), *Sözlü ve Yazılı Kültür – Sözün Teknolojileşmesi*, çev.: Sema POSTACIOĞLU BANON, Metis Yayınları.

https://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Göstergebilim (Erişim tarihi 28.01.2016)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.56bfc10618bf57.85974981 (Erişim tarihi: 14.02.2016)

MİZAH EDEBİYATIMIZDA EBUZZİYÂ TEVFİK'İN KÂNÎ'YE BAKIŞI

Mesut KOÇAK[*]
Kemal YAVUZ[**]

Giriş

Maliye Sergi Kalemi memurlarından Hasan Kâmil Efendi'nin oğlu olan Ebüzziya Tevfik, 1849'da İstanbul'un Sultanahmet semtinde dünyaya geldi. İlk tahsiline de bu semtte bulunan Cevrî Kalfa Sıbyan Mektebinde başladı. Babası 1857'de ölünce peder-mânde usulüne göre babasından boşalan memuriyete alındı. 1868 yılına kadar Maliye'nin çeşitli kalemlerinde görev yaptı. Bu arada Abdülhak Hâmid ile beraber Hacı Edhem Paşazâde Kadri Bey'den Arapça, Farsça ve edebiyat dersleri aldı. 1864'te *Rûznâme-i Cerîde-i Havâdis*'te çalışmaya başlayan Ebuzziyâ, bir yazısı vesilesiyle önce Nâmık Kemal'le onun vasıtasıyla da Şinâsi ile tanıştı. Bu tanışıklık 1866'da ona *Cerîde-i Havâdis*'in kapılarını açtı. *Yeni Osmanlılar Tarihi* adlı eserinde cemiyete girmesini ve kurduğu ilişkileri anlatmasına karşın Fevziye Abdullah Tansel, özellikle cemiyet üyelerinin sürgün edildiği, birçoğunun yurt dışına kaçmak zorunda kaldığı bir dönemde Ebuzziyâ'nın İstanbul'da kalabilmesini gerekçe göstererek onun cemiyet üyeliğine şüpheyle bakar.

Ebuzziyâ Tevfik Haziran 1868'de Şûrâ-yı Devlet ikinci sınıf mülkiye mülazımlığına getirilir. Daha yirmi yaşında bir gençken *Terakkî* gazetesinin yazı işleri müdürü olur ve böylece gazetecilik hayatı tam manasıyla başlar. *Terakkî Muhadderât* adlı ilk kadın dergisini ve *Terakkî Eğlencesi* ve *Letâif-i Âsâr* isimli iki mizah dergisini gazetenin ilaveleri olarak çıkarır. Daha sonra *Hakâilü'l-vekâyi*ʿ gazetesinde, *Diyojen*, Çıngıraklı Tatar ve *Hayal* dergilerinde çalışır. 1872'de kendi adıyla yazdığı bir kısım yazısı hükümette rahatsızlık

[*] Arş. Gör. / Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Edebiyat Fakültesi / mkocak@fsm.edu.tr

[**] Prof. Dr. / Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Edebiyat Fakültesi / kyavuz@fsm.edu.tr

uyandırdığı için Şûrâ-yı Devlet'teki görevinden uzaklaştırılır. (Enginün 2010: 65-66).

Şinâsi'nin ölümünden sonra Mustafa Fazıl Paşa Tasvîr-i Efkâr Matbaasını alarak Yeni Osmanlılar Cemiyeti kurucularına hediye etti. Nâmık Kemal, Menâpirzâde Nûri ve Kayazâde Reşad Beylerin haklarından feragat etmeleri üzerine matbaa Ebuzziyâ Tevfik Bey'e kaldı. Matbaada çeşitli kitaplar basılmakla birlikte Nâmık Kemal'in başmuharrirliğini yaptığı İbret de burada basılıyordu. Gazete kısa sürede yüksek tirajlara ulaştı. Ancak bu Mahmud Nedim Paşa hükûmetini rahatsız etti ve gazete Temmuz 1872'de dört ay süreyle kapatıldı. Gazetenin sahiplerinden Nûri Bey Ankara mektupçuluğuna, Reşad Bey Bilecik kaymakamlığına gönderildi. Ebüzziyâ da İzmir'de yeni kurulan Mahkeme-i Kebîre-i Merkeziyye başkâtipliğine tayin edildi. Ancak Ebüzziyâ göreve başlayana kadar sadaret değişikliği oldu ve Mahmud Nedim Paşa'nın yerine getirilen Midhat Paşa'nın sadareti sırasında İzmir mahkemesi lağvedildiğinden Ebüzziyâ sürgünden kurtuldu. İbret'in geri kalan cezası da affedildi. Ancak Namık Kemal Gelibolu mutasarrıflığına gönderilerek gazete etkisiz hâle getirildi. Ebüzziyâ'nın müracaatlarına rağmen yeniden siyasi bir gazete çıkarmasına izin verilmeyince o da Hadîka adlı bir ziraat gazetesinin imtiyazını aldı. Kasım 1872'de Midhat Paşa'nın sadaretine son verilince bu gazeteyi siyasi bir gazeteye dönüştürdü.

Nâmık Kemal'in de yazılarını neşrettiği *Hadîka*, 56. sayısından itibaren, yayınlanan yazıların hükûmetçe aşırı bulunması sebep gösterilerek iki ay süreyle kapatıldı. Ebüzziyâ'nın yayına devam edebilmek için *Cüzdan* adıyla çıkardığı dergi Şubat 1873'te, daha ilk sayısında hem toplatıldı hem de kapatıldı. Ancak yeni hükûmet daha önce *Sirâc* için istediği izni verince Ebüzziyâ, Mart 1873'te *Sirâc*'ı yayımlamaya başladı. Ancak aradan bir ay bile geçmeden Abüzziyâ'nın Sirâc'da tersane işçilerinin ayaklanmasını haklı gösteren yazısı, aynı günlerde Nâmık Kemal'in *Vatan yahud Silistre* piyesinin halkta büyük heyecan yaratması ve piyes lehine yazılan sitayişkâr yazılarla birlikte hükûmetçe Yeni Osmanlılar Cemiyetinin yeniden canlanma emareleri olarak görülünce 5 Nisan 1873'te *Sirâc* da kapatıldı. Ardın da muzır neşriyat yapma gerekçe gösterilerek Ebüzziyâ, Ahmet Midhat Efendi ile birlikte Rodos'a sürgüne gönderildi. Bu sürgün 30 Haziran 1876'ya kadar sürdü.

Rodos günleri Ebüzziyâ için aynı zamanda yazarlığının en velut günleri olur. Şemseddin Sâmi'ye emanet ettiği matbaasında çıkan *Muharrir* adlı gazeteye yazılar gönderir. Türk nesrinin gelişimini göstermek için Batılı tarzda ilk antoloji örneği olan *Numûne-i Edebiyât-ı Osmâniye*'yi burada kaleme alır. Ahmet Midhat Efendi ile beraber Rodos'ta batılı tarzda eğitim veren ilkokul niteliğindeki Medrese-i Süleymâniyeyi kurar.

İstanbul'a döndükten sonra Kanun-i Esasi çalışmalarına katılır. 93 Harbi'nin gerekçe gösterilerek meclisin kapatılması sonrasında birçok muhalif isim gibi Ebüzziya Tevfik Bey de İstanbul dışına, Bosna mektupçusu olarak gönderilir. Bosna mektupçuluğu görevini yerine getirirken yayın faaliyetlerine devam eder ve 1900 yılına kadar düzenli olarak salname yayımlar, Mecmua-i Ebüzziya'yı yayım hayatına sokar ve Lügat-ı Ebüzziya'yı neşretmeye başlar. 1891 yılında Mekteb-i Sanâyi müdürlüğüne getirilir. Bir yıl sonra bu görevinden alınır ve Şûrâ-yı Devlet üyeliğine getirilir. Her ne kadar politikadan uzak durmaya çalışsa da 1893 ile 1900 yılları arasında on defa tutuklanır. Nihayet 1900 yılında Konya'ya sürgüne gönderilir ve II. Meşrutiyet'in ilanına kadar burada kalır.

II. Meşrutiyet'in ilanıyla çıkarılan genel af neticesinde İstanbul'a dönen Ebüzziya Tevfik, İttihat ve Terakki Fırkası üyeliği ve Antalya Sancağı mebusluğu yaptı. Matbaasını yeniden faaliyete geçirerek 1909 yılında *Mecmûa-i Ebüzziya*'yı tekrar yayımlamaya başladı. Aynı tarihte Şinasi'nin vârislerinden *Tasvir-i Efkâr*'ın imtiyaz haklarını alarak *Yeni Tasvir-i Efkâr* adıyla çıkarmaya başladı. Fransız Gazeteci G. Giampiétri'nin ölümü üzerine gazetesi olan *Le Courrier d'Orient*'i Fransızca çıkarmaya devam etti. 27 Ocak 1913'te ölümüne kadar gazetesi defalarca kapatılan, matbaası defalarca mühürlenen, zaman zaman tutuklanıp sorgulanan, bazen de hapse atılan Ebüzziya Tevfik Bey, bir Osmanlı münevveri olarak basın ve yayın faaliyetindeki mücadelesini ısrarla sürdürdü. (Ebüzziya 1994: 374-377).

Ebüzziya Tevfik'in *Numûne-i Edebiyât-ı Osmâniye*'si

Çağdaşı birçok yazar gibi Ebüzziya Tevfik de birçok türde eser vermiş, basın, yayın ve matbaa faaliyetinde bulunmuş, özelikle matbaa alanında birçok yeniliğin öncüsü olmuştur. O, edebî şahsiyet olmaktan çok, ansiklopedik bilgiyi sonraki nesillere aktarmaya çalışan bir yayıncıdır. Namık Kemal gibi o da Osmanlıcılık düşüncesini benimsemiş, vatanın ayakta kalmasının mücadelesini -kendince- vermiştir. Sıbyan Mektebinden başka eğimi olmamasına rağmen, kendi azmiyle Arapçayı, Farsçayı ve Fransızcayı, Rumcayı ve Almancayı öğrenmiş, -çağdaşı ve Ahmet Midhat gibi- çalışmayı ve mücadeleyi en büyük gaye saymış bir kültür adamıdır. Halkı da kültür sahasında uyandırmak ve ilerletmek düsturunu ömrünün sonuna kadar bırakmamıştır. Bu manada kaleme aldığı eserlerden özellikle nesir türünde olanlar -zira şiirleri yok denecek kadar az sayıda ve estetik yönden zayıftır- günümüze kadar ulaşmıştır. Bunlar arasında özellikle hatıra türündeki *Yeni Osmanlılar Tarihi* (Tevfik 2006), devrine ve Yeni Osmanlılar Cemiyetine ışık tutması bakımından önemli bir vesikadır. Aynı şekilde bu çalışmanın konusu olan *Numûne-i Edebiyât-ı Osmâniye*, (Tevfik 1892) kendisi de nesir ustası olan yazarın, Türk

nesrinin gelişimini göstermek için -Namık Kemal'in teşvikiyle- hazırladığı antolojik bir eserdir.

"*Dokuzuncu asr-ı hicriden günümüze kadar en meşhur üdebamızın âsârını câmi' ve her biri hakkında mülâhazâ-ı edebiyeyi şamildir*"[1] açıklamasıyla birlikte ve "*Kısm-ı evvel: Nesir*" alt başlığından aslında şiir kısmının da yazılması planlandığı anlaşılan eser, Türk edebiyatının ilk antolojisidir. Sinan Paşa'dan (16. yy.) Namık Kemal'e (19. yy.) kadar on yedi yazarın hayatı hakkında bilgi ile eserlerinden örneklerin yer aldığı *Numûne-i Edebiyât*'ın Rodos zindanlarında kaleme alındığı kitabın başında belirtilir.

Ebüzziya Tevfik Bey, *Numûne-i Edebiyât*'ın üçüncü sayfası ile altıncı sayfası arasına *Ashâb-ı Mütalaa* başlıklı bir girişe yer vermiştir. Bu girişte genel olarak böyle bir kitap oluşturmasında etkili olan sebepleri ve kitabı hazırlarken dikkat ettiği hususları açıklamıştır. "*Hüsn-i ifade birinci derecede güzel düşünmekle ve ikinci derecede güzel düşünüp de, güzel yazanların asarını numune tutmakla müyesser olur.*" (Tevfik 1892: 3) diyen yazar, güzel düşünmenin eğitim ve istidat yoluyla mümkün olacağını belirtir. Tahsilin güzel düşünmek ve güzel yazmak için bir vasıta olduğunu söyleyen Ebüzziya Tevfik, eğitimi olmayan bir kimsenin de güzel şeyler yazabileceğini ifade eder. "*Edebiyatta bir hassa görülmüş; kaide o kadar fâide vermiyor!*" diyen yazar, güzel yazmada kaidelerin faydasız olduğunu, bir kimsenin riyazi ilimlerde büyük bir ilim sahibi olmasının ya da en büyük bir meani âliminin güzel yazmak hususunda başarısız olabildiklerini söyler. Ebüzziya Tevfik, güzel yazı yazmanın genel kurallarını açıklamayı erbabına bıraktığını belirtir ve "*…yalnız milletimizin edebiyatına hizmet için emsali havi bir mecelle tertibini her türlü teşebbüsten en mühimi addeyledim.*" diyerek, güzel düşünüp güzel yazanların eserlerinden örnekler içeren böyle bir eser kaleme almayı daha önemli bir hizmet olarak gördüğünü vurgular. Zira ona göre ne olmamız lazım geldiğini ancak ecdadımıza bakarak görebiliriz.

Eserde izlediği yolu, "*Bu mecellede tuttuğum usûl maziden hâle nazardır; fikrimin sahih olup olmadığını ise, asar-ı münderece irâe eder sanırım.*" sözleriyle açıklar. Yazar içeriğin belirlenmesi hususunda da Hamse-i Nergisî ve Siyer-i Veysî gibi süslü ve anlaşılmaz nesirle eserler yazanları kitabına almadığını belirtir. Edebiyatı bir "*nâtıka-i vicdan*" olarak tanımlayan yazar, edebiyatı bir "*muamma*" olarak gören ve öyle yazan kimseleri eleştirir. Böyle kimselerin yeteneklerini küçümsemediğini özellikle ifade eden Ebüzziya Tev-

[1] Daha önceki baskılarda "Sekizinci asr-ı hicriden…" diye yazılan ifade, bu çalışmada refere edilen baskıda düzeltilmiştir. Çünkü eserin önceki baskılarında da yazar antolojiyi Sinan Paşa ile başlatır. Sinan Paşa hicri 9. yüzyılda yaşamıştır.

fik, bunların "*fazilet ve kudretlerini teslim ile beraber, mesleklerinin meslek-i hakikate muvafık olmadığı*"nı belirtir.

Eserde sırasıyla şu nesir ustalarına eserlerinden örneklerle birlikte yer verilmiştir: Sinan Paşa, Fuzûlî, Koçi Bey, Nâimâ, Nedim, Kânî, Hakkı Paşa, Koca Sekban Başı, Mütercim Âsım, Akif Paşa, Reşid Paşa, Fuad Paşa, Edhem Petrev Paşa, Şinasi, Sadullah Paşa, Kemal.

Eserde önce yazarlar hakkında Ebüzziya Tevfik'in düşünceri yer alır, daha sonra da yazarların eserlerinden örnekler verilir. Alim Gür tarafından hazırlanan Ebüzziya Tevfik monografisinde, *Numûne-i Edebiyât-ı Osmâniye* ile ilgili yapılan değerlendirmede, Ebüzziya'nın bu eserdeki yazar değerlendirmelerinde nasıl bir yol izlediği maddeler halinde şöyle verilir:

1. Yazarlar meslek-i hakikate uygunlukları ve örnek alınabilirlikleri yönüyle değerlendirilmiştir. Yazarın dili, üslubu, hangi türlerde eser vermiş olduğu üzerinde durulur.
2. Yazarın hangi yönlerden güçlü, hangi yönlerden zayıf olduğu, Ebüzziya Tevfik'in antolojinin başında belirttiği kriterlere göre değerlendirilir.
3. Kimi yazarlar içinde yaşadıkları dönem ve çevre şartları ile değerlendirilmiştir.
4. Bazı yazarların gerek kendi devirlerinde gerekse sonraki devirlerde edebiyat içindeki yerleri ifade edilir.
5. Yazarların hayatlarına kısaca değinilir, eserlerinden örnek vermekle yetinilir.
6. Kimi yazarlar arasında mukayeseler yapılmıştır.
7. Kimi yazarlar yabancı yazarlarla da mukayese edilir.
8. Antolojiye alınan yazarların çoğu tanınmış olmakla birlikte bir iki tane pek tanınmayan yazara da yer verilmiştir.
9. Yazarların antolojide tuttukları yer eşit değildir. Kimi yazarlara geniş kimilerine dar bir çerçeve ayrılmıştır.
10. Her eser hakkında olmasa da bazı eserlerin antolojiye alınma nedenleri üzerinde de durulmuştur.
11. Yer yer yazarlarla ilgili rivayetler de aktarılmıştır.
12. Çok yönlü yazarların değişik ilgi alanları üzerinde de durulmuştur.
13. "Mülahaza"larda Ebüzziya Tevfik'in dili devrine göre sade ve anlaşılırdır. Kendi ifadesiyle "meslek-i hakikate" uygundur. Ancak kimi zaman dilin bilimsellikten çok uzaklaştığı yerlere de rastlanır (Gür 1998: 184-185).

Ebüzziya Tevfik ve Mizah

Ebüzziya Tevfik, matbuat hayatının içinde olduğu sürece mizahla da ilgilenmiş bir muharrirdir. Terakki gazetesinin müdürlüğünü yaptığı yıllarda (1870), bu gazetenin ilavesi olarak çıkan *Terakki Eğlencesi* ve *Letâif-i Asâr* adlı iki mizah dergisini gazetenin eki olarak çıkaran Ebüzziya Tevfik, ayrıca Türk matbuatında ilk mizah gazetesi olarak bilinen Teodor Kasap'ın *Diyojen* gazetesinde de çalışmıştır. (Enginün 2010: 66).

Ebüzziya Tevfik, hezel ve hicive olumlu bir gözle bakmaz. Bunları edebiyatın hastalığı yani "*uyuz illeti*" sayar. Hezel hakkında "*insanın mizacında yer tutan bir nevi zevzekliktir*" yorumunda bulunur. Doğru söz söylemeye iktidarı olsa da tabiatı gereği zevzekliğe meyilli olan insanın kendini bundan alıkoyamayacağını ifade eder. Hiciv hakkında ise iktidar sahiplerinin dünyanın birtakım hatır kırıcılarına karşı savunma silahı olduğunu belirtir. Her ne kadar kınanmış, beğenilmeyen, hoş görülmeyen bir şey olsa da tıpkı bazı hastalıkların tedavisinde kullanılan zehir gibi, kimi zaman ona da ihtiyaç duyulabileceğini ifade eder (Gür 1998: 125).

Ebüzziya Tevfik, insanın yaratılış itibarıyla mizaha meyilli olduğu görüşündedir. Mizahla ele alınmış bir konunun ciddi bir konuya göre insana çok daha lezzetli geldiğini belirtir ve bu konuda şunları söyler: "*Tabiat-ı beşerde bir hassa görülmüş; en ciddi bir bahs bir makale-i hezl-âmiz kadar lezzetle okunamıyor. Okunamadığı gibi ciddi bir bahis ile meşgul olan fikirler de hakikatten ziyade hakikat şekline girmiş bir latife-i istihza-âmizden lezzet-yâb oluyor.*" (Tevfik 1897: 1765).

Mizah, basın ve yayın vadisinde yeni bir boyut kazanmadan önce Nef'î'nin *Sihâm-ı Kazâ*'sı, Bahâî'nin *Küfriyyât*'ı, Tırsî'nin *Hevâiyyât*'ı, Sürûrî'nin *Hezliyyât*'ının varlığını ve bunların kendi devirlerinden kalan kabalıklar olduğunu belirten Ebüzziya, bu aşırı gidişi Doğulu oluşumuza bağlar ve örnek verdiği Fransız yazarlara göre bizde mizah konusunda aşırıya gidildiğini söyler. Ebüzziya, mizaha değil; mizahta aşırılığa, galiz küfre ve hakarete karşıdır. Hiciv ve hezel sahasında klasik edebiyatın iki büyük ismi Nef'î ve Sürûrî hakkında birer kitabı da bulunan Ebüzziya, bu eserlerin konusu yazarlar hakkında kendine mahsus değerlendirmelerde bulunmuştur. Nef'î ve Sürûrî'yi mukayese eder. Sürûrî'nin hezellerini kaba bulur. Ancak Nef'î'nin hicivleri daha da kabadır. (Gür 1998: 126).

Ebüzziya Tevfik, sözlü geleneğin ürünü olan ve güldürme amacıyla anlatılan fıkralar hakkında da birtakım yazılar kaleme almıştır. Örneğin fıkraların ortaya çıkışıyla ilgili olarak tarih kitaplarında bulunan ya da kimi meşhur kişilere istinat edilen fıkraların çoğunun uydurma ve isnattan ibaret olduğunu, bunların delillerinin de yine tarihlerde bulunduğunu söyler. Ayrıca bu isnatlar-

da nasıl bir yol tutulduğunu da sıralayan yazar, mesela zekâya dayanan, ahlak ve güzellik unsuru bulunan fıkraların genelde her millet tarafından kendi büyüklerine istinat edildiğini belirtir. Ona göre kötülük ve kabahat içeren fıkralar ise başka milletlere istinat edilir. Ayrıca her millette çoğu latife yollu fıkraların hükümdarlarından bazılarına atfetmek âdet olmuştur. (Gür 1998: 127).

Görülüyor ki Ebüzziya Tevfik mizahı ilgilendiren konularla sadece ilgilenmekle kalmamış, aynı zamanda bu vadide eser veren kişileri hem kendi devirleri içinde hem başka devirlerde yaşamış yazarlarla hem de yabancı yazarlarla ve eserlerle mukayese yaparak, bu mukayeselerden hareketle bir düşünce üretmeye çalışmıştır. Her ne kadar hiciv ve hezel türlerine sıcak bakmasa da bu türlerde de güzel eserlerin kaleme alınabileceğini belirtmiştir. Sözlü geleneğin bir önemli bir mizah türü olan fıkra ile ilgili olarak da bir üzerine düşen mütalaaları yapmış ve bunları kamuoyuyla paylaşmıştır.

Ebüzziya Tevfik'in Gözüyle Kânî ve Mizahı

Ebüzziya Tevfik, *Numûne-i Edebiyât-ı Osmâniye*'de Ebubekir Kânî'nin Tokatlı olduğunu, gençliğinde edebiyat ilmini burada tahsil ettiğini, şiir ve inşa ile ilgilendiğini, bir edep ve irfan yuvası olan Mevlevi tarikatına intisap ettiğini, nihayet İstanbul'a gelene kadar da Tokat mevlevihanesine devam ettiğini belirtir (Tevfik 1892, s. 44-45).

Hekimoğlu Ali Paşa, Trabzon valisiyken, üçüncü defa sadaretle görevlendirilince, İstanbul'a doğru yola çıkar ve Tokat güzergâhını kullanır. Ebubekir Kânî, bu vesileyle Paşa'ya bir kaside-i tehnitkârâne yazar ve sunar. Bu kaside, Ebubekir Kânî'nin İstanbul'a gelmesinin kapısını açar. 1168'den (1752) 1206'ya (1790) kadar önce Divân-ı Hümâyûn Kaleminde, daha sonra da Yeğen Mehmed Paşa'nın Divân Kitâbetinde istihdam olunur. Bir ara Ulah Beyleri hizmetinde bulunmak için kâtib-i hususi sıfatıyla Bükreş'te de bulnan Ebubekir Kânî, kendisine meşhur "*Kırk yıllık Kânî olur mu Yani*" sözünü söyletecek olayı da burada yaşar. (Tevfik 1892: 45).

Kânî, Divân-ı Hümâyûn Kaleminde görev yaparken, Hekimoğlu Ali Paşa'nın takdiri ve teveccühünü kazanmış, onun delaletiyle Hâcegân-ı Divân-ı Hümâyûn rütbesiyle taltif edilmiştir ki bu rütbe, vezirlerin dışında kalan devlet ricaline verilir ve bu rütbe sahibi kişileri liyakatçe seçkin addetmek mümkün olur. Ancak Ebubekir Kânî, yapısı gereği gösteriş merakı olmayan, rint meşrep bir mizaç sahibi olduğu için bu rütbeden de istifade edip onu kullanmak düşüncesinde değildir. Öyle ki Hekimoğlu Ali Paşa'nın sadareti bittikten sonra, o da memuriyetini bırakmış, Silistre valiliğine tayin olan bir kişinin divan kâtibi sıfatıyla İstanbul'dan ayrılmıştır. Ebubekir Kânî, bir mektubunda İstanbul'dan Silistre'ye gidiş sebebini şöyle anlatır: "*Mâ-hasal, bu Kânî-i perişân-destâr, libâs-ı mutantanla arayiş-fermâ-yı sûk u bâzâr olan gürûh-ı pür-*

şükûh ile hem-ayâr olmadığından, İstanbul'dan infikâkî iltizâm ve haşr-gâh-ı İslâm olan Silistre'yi kendüye Dârü'l-İslâm edinmiştir." Bu sözlerden de anlaşılıyor ki Kânî, Sarayın ihtişamlı gösterişine alışamamıştır. (Tevfik 1892: 46).

Yeğen Mehmed Paşa, sadrazam olduktan sonra, Kânî'yi Ulah'tan İstanbul'a davet eder. Paşa'yı daha ağalık ve müsellimlik yıllarından beri tanıyan Kânî, Paşa'yla arasındaki resmiyeti kaldıracak kadar samimi olmuştur. Buna bir de Kânî'nin laubali meşrebi ve resmiyetten uzak bulunması sebebiyle, Paşa'ya Rusçuk ayanlığında ve Silistre muhassallığındaki gibi muamele etmeye kalkışması Paşa'yla aralarının açılmasına neden olmuştur. Öyle ki yaptığı kimi boşboğazlıklar ve münasebetsizlikler sebebiyle Paşa'nın gadrine uğramış ve idamına kadar karar verilmiştir. Bunların Kânî'nin elinde olmayan, meşrebinin ve tabiatının gereği olarak ortaya çıkan şeyler olduğunu bilen Reisü'l-Küttâb Hayri Efendi'nin sahiplenmesi ile Kânî idamdan kurtulabilmiştir. Ancak bu Limni'ye sürgün edilmesini engelleyememiştir. Sürgünde hayli zor günler geçiren Kânî, epeyice darlık ve sıkıntıya düşmüştür. Bu hâlde dahi mizah yapmaktan kendini alamayan Kânî, dostlarından birine yazdığı bir mektupta durumunu "Üç buçuk ay kadar tömbekiye hasret kaldığını ve nargilesinin ser-i sîmînine sarılmış olan marpuca atf-ı nigâh eyledikçe, mâr-ı pîçîde-âsâ kıvrım kıvrım kıvrandığını…" sözleriyle ifade eder. Ömrünün sonlarına doğru affedilen ve İstanbul'a dönen Ebubekir Kânî'nin ölümünün hicri 1206 senesi olduğu, kabrinin de Eyüp'te Feridun Paşa türbesinin sağ tarafında olduğu bilinmektedir. Surûrî onun ölümü üzerine yazdığı mersiyenin makta beytinde "*Ey Surûrî, disün erbâb-ı sühen târihin / Her sözü maʿden-i cevher idi gitti Kânî!*" şeklindeki mısralarıyla tarih düşürmüştür. (Tevfik 1892: 47-48).

Ebüzziya Tevfik'e göre Kânî gibi edipler nevi şahsına münhasır kimseler olarak her toplumun içinden beş altı tane ya çıkar ya çıkmaz. Öyle ki bu gibi kimseler ciddi ifadelerle yazmak için gerekli güce ve yeteneğe sahip olmalarına rağmen yaradılışlarında var olan (hayattan) tat alma duygusuna engel olamayarak ifade ve üslubunda, yazma ve anlatmasında hezel ve mizahı alışkanlık hâline getirmiş nesir yazarlarıdır. Kânî, yaratılışından gelen bu zorlama dolayısıyla hem düzyazılarında hem de şiirlerinde hep hezel ve mizahla karışık bir üslup kullanmıştır. Öyle ki eserleri içinde, önde gelen söz ustalarını ve kendini tanıyıp sevenleri hayran bırakacak kadar "*pür-tumturak ve hoş-edâ şeyler bulunduğu gibi, fikir ve manaca muntazam ve ibare ve ifadece selis*" yani açık ve akıcı yazılar bulunur. Çoğu eserinde şu iki özellik vardır: Ya ciddi bir üslupla başladığı mektubu hezel ile biter ya da hezel cümleleriyle başladığı bir mektubun sonu ciddiyetle son bulur (Tevfik 1892: 43).

Örneğin Yeğen Mehmed Paşa'ya yazdığı aşağıdaki mektup, sözde en ciddi mektuplarından olduğu hâlde, tuttuğu yol gereği mektubunda muhatabının kafasını dümbeleğe benzetmiştir:

(Yeğen Mehmed Paşa'ya)

Bir vakitte, ki yürek ibtilâ-yı sevdâ-yı âfet-nümûn ile meşgûl-i helecân ve beyin tevârüd-i efkâr-ı gûn-â-gûn ile dâimiyyü'l-galeyân ola; artık öyle bir yürekle öyle bir beynin heykeli azl ü infisâl veya tekdîr ü nekâlden müteessir olmak kâbil mi?

"Gam mı çeker devlet-i dünyâ içün,
Rind-i Felâtûn-ı hikem-i rüzgâr!"[2]

Hele mektubunun "Ne vakit aklın başına yâr, ve kârun hemîşe temkin ü vekâr olursa……." ibâresine "Şaşdım da kaldım!" türküsünü çağırarak, o kadar güldüm, ki az kaldı kasıklarım çatlayacak ve belki, zapt-ı idare bile tâb-âver olamayarak, bî-ihtiyar çakşırım ıslanacak idi.

A Paşam! İnsan ibtidâ kendisini bilmeli de sonra, başkasına öğüt vermeli. Lâkin sen üzerindeki rütbe ve şerefin kerâmetini özünden bildikçe buralarını düşünmeye lüzum görmezsin; ve kendi âmil olmaklığın lâbüd olan nesâyihi başkalarına vermekte imsâk etmezsin! Senin Kânî dediğin herif kendini bilmezlerin nesâyihine muhtaç olacak kadar pest-baht yaratılmamıştır. Husûsan Cenâb-ı Hak Kânî'ye kendini bilmezlere kendini bildirecek mertebede zebân ve irfân-ı râyegân ve ihsân kılmıştır, ki o revişten ayrılmaya hilkati mesağ göstermez.

Ben mektubumda "Rindâne maʿîşet, bûd ü nebûdu seyyân tutanlara has bir tavr-ı hikmettir." demiş idim. Onu senin gibi idrâki gevşek, mahfaza-i mağzı nümûne-nümâ-yı (dünbelek) olanlar taʿakkul ve izʿân edemezlerse maʿzûrdurlar.

Ben sana meramımı açıkça söyleyim: Gavâil-i âlemden, yani meşâgıl-i zîr ü bemden âzâde ve âsûde olarak, yaşamak için bir edîb-i bî-müdânînin muhtaç olduğu şeyler bir oda içinde beş on parça kitâb-ı perîşân-evrâk. Ve bir iki çotra şarâb-ı erguvân-revâk, ve gâhîce müdâvele-i akdah-ı ins ü ülfet için muvafık-ı ahbâb-ı menfûru'n-nifâk, ve paşalarımız gibi zevâta muhtaç olmayacak kadar meblağ-ı mahsalu'l-esbâb ve'l-infâktır. Bunlar ise şimdiki hâlde mevcut. Bâkî ve âtisi için de Hüdâ-yı münʿim kefîl ve kerîmdir.

Ebubekir Kânî.

"Ger merâ nîst ez-felek behre
… Merrîh bir .. zehre!" (Tevfik 1892: 49-50).

Yeğen Mehmed Paşa'ya yazdığı bu mektuptaki ifadeler, sözler ve deyişler Kânî'nin mizahının özgünlüğünü anlamak bakımından önemlidir.
Mektupta, "şaşdım da kaldım", "*A Paşa*m", "çakşırım ıslanacak sandım", "*senin gibi idraki gevşek*", vb. ifadeler Kânî'nin yaşadığı devrin hayatının

[2] Bu beyit Nefʿî'ye aittir.

içinde, halka yakın, konuşma dilini zorlanmadan süslü ve ağır cümlelerle birlikte kullanabilen bir kişi olduğunu göstermektedir. Muhatabının makam ve konumuna aldırmadan son derece doğal bir eda ile onu yermesi, bu yergiyi de bir bütün olarak bakıldığında ustaca bir kompozisyonun içine yerleştirmesi onun edebî kuvvetinin bir başka göstergesidir. Muhatabına "*Onu senin gibi idrâki gevşek, mahfaza-i mağzı nümûne-nümâ-yı (dünbelek) olanlar taʿakkul ve izʿân edemezlerse maʿzûrdurlar*" diyen Kânî'nin, "*dümbelek*" benzetmesinde kendinden önceki "*idraki gevşek*", "*mahfaza-i mağz*" kelimeleriyle kuvvetli bir bağ kurmuş olması ile benzetmenin yönü de onun mizah yönünden son derece ince bir anlayışa sahip olduğunu ortaya koyar.

Ebüzziya Tevfik, Ebubekir Kânî'nin bazı hayali kişilere selam sipariş ederken ihtira (icat etmek) ve isti'mâl (kullanmak) ettiği unvan ve lakapların insanı en gamlı hâlinde bile gülmeye mecbur ettiğini söyler. Ebüzziya, Kânî'nin gözle görülür anlatım ve kendine has kelimelerini içine alan bir mektubundan alınan aşağıdaki bölümler ile *Hirrenâme*'si iki güzel örnek olarak buna örnek gösterir:

> …… Ya Feyzullah! Sen zannedersin, ki bu Kânî dedikleri âdem (Tokat)-ı behişt âbâdda âdem imiş; pâ-nihâde-i serendib-i gurbet olduğu gibi başı gâilesine düşerek, ahbabı külliyen ferâmûş eyleye! Lakin öyle değildir; perîşânî-i gurbet işitenlerden ırak, bir derd-i pür-ihtirâktır, ki başını farkdan âciz olmakla bir kimse ol dertten rehâyâb olsa serpûşunu pertâb-ı semt-i âfitâb eder. Nerede kaldı, ki başı gâilesine düşe! Zira gâile ile iştigal başını farktan sonra olur. "Der hâne kesî est yek harf bes-est"
>
> "Dâne-çîn olmak idi maksadımız gurbetten"
>
> "Dâne-i hâlini gördükde tutulduk kaldık!"
>
> dediği gibi, biz dahi gülgeşt-i rıyâz-ı İstanbul me'mûlüyle varakâ-yı nâ-azmûde misâl havalandık amma "Murg-ı zîrek çün be-dâm üfted tahammül pâydiş" mısraını henüz sâha-i hıyâbân-ı behişt nişânına koymadan kulağımıza koydular.
>
> O gidiştir ki gider dahi gider dahi gider!
>
> Hoş imdi! Cenab-ı nihâyet-bahş her müşkilât kişide olan metâib ve makâsata mükâfât etmez değildir. Ve her kim etmez derse zümre-i kânitîndendir; sülle-i kânitînden olamaz. Sözü mesmûʿ ve bir kaziyeye mevzûʿ olamaz.
>
> Allah görelim neyler; neylerse güzel eyler!
>
> O tarafta bildiklerden kim var ise ve muhabbet erbabı ise selâm ve aşk u niyâzımızı iblâg-ı kalbine ifrağ edesiz. Ve illâ kadr bilmez ve hod nâ-şinâs bir alay nüdemâ-yı vesâvise bîhûde yere selâm ve senâmızı itlâf ve izâʿat etmeyesiz; zira selâm bir tuhfe-i lâhûtîdir, ki Cenâb-ı Hak hayr-ı ümmeti o hediye ile birbirlerine müncezibe'l-kulûb eylemiştir. Behre-i âdemiyyet n'eydüginden agâh olmayanlara isâr u isbâgı lâyık değildir; meğer bilâ-ız-

tırâr ola. Hülâsa, sadıku'l-kavl ve sâf-sîret, ehl-i sünnet ve'l-cemâʿat denmeye şâyân olan nezâhet-simâta selâm ederiz. Ve nezâhet dediğimiz yalnız tathîr-i imâme ve tenzîf-i libâs ve kıss şârib ü temşît lihye ve tekmil-i ayn u âneden ibâret olmayıp, havâss-ı bâtınası zehârif-i nefsâniye ile çirkâb olmak değildir; vesselâm! Bundan bu kadarcası elverir; gelelim bâd-ı hevâ tahiyye-i müstağribâneye:

O tarafta ne kadar dellâl, hammâl, bakkâl, dellâk, ʿallâk, fellâh, mellâh, sellâh, nemmâm, zemmâm, madreb, muğzib, mühmel, müfsid, mülhid, kühhân, remmâl, neccâm, haccâm, âlcı, fâlcı, göz açıcı, kül saçıcı, âyineci, yaymacı, hokkabâz, taklabâz, hîlebâz, şişebâz, nerdbâz, dağal-bâr, sehhâr, hammâr düzd-sûret var ise cümlesine bizden selâm eder ve hatırlarını suâl edersin. Bu dahi tarîk-i âhirdir. Sırrını devrân-ı sebʿadan sonra duyarsın! Baʿde gece bağçeler arasında kış günü berf, 'âlemi gark-ı kâfûr ve dîde-i âdemiyânı âbisten-i nûr eylediği ahyânda [konuz]zâdeye rast gelip dâmen-i ayân-ı arakçegân devân u pûyân olduğu halde ehass-ı havastan olduğuna iʿtibâren zümre-i sâbıkadan ziyâdece iʿtibârlı bir âşinalıkçık îsâl ve merâsim-i hüsn-âmizeşi isticlâb-ı himmetleriyle ikmâl buyurasınız.

Mecid Efendi havz kenarında mürde lâşe-i mûş-gendîdeyi, ehibbâdan birinin safha-yı rûyuna endâhte eyledikleri dahi pirâmen-gerd-i hâtır-ı âtır olmak gerektir. Kemer kavağı altında sâye-güzîn olup,

Var mı sürer yürekte olan fikr-i fâsidi
İbrik-i mey gibi göbeğinden işer kedi.

diyerek ihâle-i akdâh-ı meşveret eyledikleri hatırda mıdır? Acaba sultanım meselâ anda mıdır; yoksa bir gayrı mekânda mıdır? Bilemem. Hele anda ise dünyalar, âhiretler, mahşerler, kıyâmetler, kadler, kâmetler, sahbâlar, humlar, serler, demler, ibrikler, güğümler, kadar selâm ve senâlar ederiz. (Tevfik 1892: 51-53).

Bu mektup da Kânî'nin ifadelerindeki ve kelime seçimlerindeki ustalığı göstermesi bakımından son derece önemlidir. Ayrıca onun kendine özgü mizah anlayışını somut olarak gösterir. Seçtiği kelime ve kurduğu cümleleri amaca uygun bir şekilde bir araya getirişinin, Ebüzziya'nın tabiriyle söyleyecek olursak "meslek-i hakikat"e uygun kullanımının da örneğidir. Ciddi başladığı mektubu, mizahla bitirişi, bu ikisi arasındaki geçişi de son derece doğal bir eda ile yapması Ebüzziya'nın işaret ettiği niteliklerindendir. Gerçekte var olmayan kişilere ait sıfatlar icat edip bunlara selam göndermesi onun nüktedanlığının güzel örnekleridir. Bu sıfatların çoğunun muzır kişileri ifade ettiğine bakılırsa Kânî'nin aynı zamanda toplumsal bir yergi yaptığını söylemek de yanlış olmaz. Aşağıdaki parçada da benzer bir anlatım vardır:

Benim cânım Kuzucu Muhammed Ağa Hazretleri! O zevzek herif kürsüde neye sorudursa sorutsun! Lakin şuna hayretteyim, ki bize niçin tulum düdük çalmaz? Buna bir cevap kâbil ise zü-fünûn olan rüesâ-yı ashâb cünûndan suâl ile def'-i zünûn buyurmaları mercûdur. O tarafta nebîre-i

kıtmir ve sülâle-i Benî Kelîb olan Sekce-i sagîre hezâr tabasbus ve temeshur ile arz-ı üstühân-pare-i hulûs olunur. Hemîşe kendüden büyük kilâb-ı menîʿü'l-menâl ve savârî-i fi'l-misâl ile revâ-rev, ve ihsâs-ı asvât eyledikçe savt-ı aʿlâ ile ʿav ʿavadan hâli olmayalar. Âmin!

Ve yine o tarafta duzahî ve behiştî, mescidî ve keniştî tıfl-ı gehvâre, ve merd-i avâre, muhaddere-i hacle-nişîn, mestûre-i uzlet-güzîn, duhter-i işve-ger, püser-i hûb-manzar, pîr-i ateh resîde, cüvan-ı kad-keşîde, âhu-yı dâm-düste, tîhû-yı kafes-şikeste, nev-hitân-ı şîrîn-kâr, sâde-rûyân-ı rengîn-'izâr, lâubâliyân-ı 'âlem-cünûn, gûta-horân-ı kulzüm-i zannûn, perîveşân-ı melek-hû, gonçe-i lübbân-ı sünbül-mû, mübtelâyân-ı berş ü beng, virân-künân-ı nâm u neng, sûhtegân-ı zırva-hor, siyeh sıtarkân-ı 'âlem-i idbâr, mesâha-girân-ı mesâfât-ı sevk ü bâzâr, dûr-i üftâdegân-ı sâha-i dâr u diyâr, nîm mestân-ı şûh u şeng, siyeh mestân-ı lûk ü leng, 'arbede-künan-ı bed mest, şaʿbede-bâzân-ı tîz-dest, hayal-bâzân-ı hayme-i tezvîr, tılsım-küşâyân-ı dahme-i tedbîr, demsâzân-ı terâne-i haydâc, fıkra âşinâyân-ı li-âsman-pâç nezâret-güzînân-ı maʿden-i şâb, hâtır-nüvâzân-ı şeyh ü şâb, ihyâ-künân-ı leyâli-i tavvâl, ve sahşuyân-ı mağlata-i kîl ü kâl, nev-tırâşân-ı anberîn hatt, hasret-keşân-ı bîzaa-i baz her ne kadar var ise yegân yegân aşk u niyâz olunup, hâtır-ı şerîfleri suâl olunur. Tebliği himmetinize menûttur.

Ve yine o tarafta bunlardan mâʿadâ tatlı sözlü, güler yüzlü, kara gözlü, tûti dilli, ince belli, kalem parmaklı, gümüş tırnaklı, melek huylu, uzun boylu, orta yaşlı, hilal kaşlı, eli uz, ağzı düz, mürşid-i kâmillere, ve 'âlim-i fâzıllara derûn-i dilden ve cân u gönülden selâmlar olunup, havâtır-ı şerîfleri istiʿlâm olunur. Ve sahibi'l-kalakîni'l-muʿazzamîn ve'l-kulakîni'l-mücessemîn, mâlikü'l-ense ve'l-kafâ-i vâlâliñ, nâilü'l-kılık ve'l- kıyafet ve'z-zelle çavuşân dıraz-ı gûşân hazerâtına kûh ve hâmunda demîde olan yonca otundan ziyade selamlar olunup hatırları suâl olunur.

Kânî Ebûbekir
El-merhûm (Tevfik 1892: 54-55).

Bu örneklerden hareketle Kânî'nin mizahi üslubunda galatların da önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Alışılmamış bağdaştırmalar yaparak anlatıma önemli yenilikler getiren Kânî, "*kıyâmetler, kadler, kâmetler, sahbâlar, humlar, serler, demler, ibrikler*" gibi aynı cinsten olmayan kelimeleri birbiri ardına sıralamak ya da "*savt-ı aʿlâ ile ʿav ʿavadan hâli olmayalar*" gibi köpek sesiyle yücelik, yükseklik ifadelerini veyahut "âhu-yı dâm-düste, tîhû-yı kafes-şikeste*, pîr-i ateh resîde, cüvan-ı kad-keşîde*" gibi kendi icat ettiği sıfatları kullanır. Bütün bunlar onun hem mizahi üsluba hem de dile hâkimiyetini göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca onun mektuplarında dikkat çeken ve üzerinde durulması gereken bir başka özellik ise başka şairlerden mısralar, beyitler alıntılamasıdır. Bunlar kimi zaman Farsça kimi zaman Türkçedir ki anlatıma renk katması bakımından mühimdir.

Aşağıdaki iki mektup da Kânî'nin mizahındaki bu farklılıkları göstermesi bakımından, Ebüzziya tarafından antolojiye alınır:

> Devletlû 'inâyetlû veliyyü'n-niʿmet-i bî-minnetim Sultanım Hazretleri!
>
> Evzâ-ı şütürgürbe-i rüzgârdan masûn ve mânend-i (Ebû Hureyre) sâha-yı devlet-sarây-ı âlîleri benât-ı cins-i lâzımü'l-ünsimiz ile meşhûn olmak daʿavâtı maʿrûz-ı icâbethâne-i bî-çün kılındıktan sonra, arzu-hâl-i Hureyre-i nâkısati'l-'ukûl ve niyaz-nâme-i cârîye-i garîbetü'n-nükûlleri oldur ki:
>
> Henüz mart hulûl etmeden ve benât-ı mahallemizden birisi perde-birûnluk vâdilerine gitmeden bu cârîyeleri muʿazzamât-ı eczâ-yı kelimât ve eşher-i müstaʿmelât-ı hurûf u lugatımızdan olan harf-i vâvın mahrecini kurrâ-i beldemiz olan (Tekir) nâm ve Vânî mahlas bir gürbe-i cesîmü'l-halkadan tashîh ü tahsîl ve nağme-i "mav! mav!" tokân-efzâ-yı meşk ü taʿlîm eylemek sevdasına tabiʿiyyet ve nâbe-hengâm-ı hareket birle bîhude halkın bacaların yıkıp ve damdan dama sıçrayarak kiremitlerin döküp nice tiryakiyânın keyiflerin tebâh ve nice derdmendânı mehrevâm-ı hâb-ı şebangâh eylediğime mükâfaten ve husûsiyle hirre-i yabani gibi efendimden izinsiz taʿlim ve taʿallüm ve tecvit üzre tekellüm ile belki teatî ve teâmül ve tevâlid ve tenâsül derdine düştüğüme mecâzâten birkaç kerre rüsvâ-yı 'âlem olmak derecelerine vâsıl ve hırka-i mâderzâd-ı kalıb-ı nâtüvânım olan post-ı hoşnakş-ı peleng-nişânım 'ilâve-i ferve-i vaşak olmak mühlikelerine müşârif olduktan sonra, kadr-i niʿmet ü 'ismeti ihsâs ve ez-cân ü dil, elf ü istînas etmeye başladım. Lakin efendim hazretleri dahi "Kedi ne budu ne!" meseli mısdakınca cismime nisbetle cesîm görünen cerîmemin ezyâl-i 'inâyetleriyle mahmî buyurulmasına 'alamet olmağ-içün bâlâ-yı 'arzu-hâli "hubbü'l-hırrati mine'l-imân" unvanıyla tevşîh ile mübtelâ olduğum mahâfât-ı hâileden âzat ve rütbe-i 'âcizânemi reşk-fermâ-yı gürbe-i ziyâd buyurmaları bâbında emr ü fermân efendimindir.
>
> Min cârîyetikümü'l-kadîme
> Tekir binti Pamuk (Tevfik 1892: 56-57).

Kânî'nin Başa Dair Ta'bîrât başlığıyla süslenmiş mektubunun her ne kadar ilk bakışta boş lakırdı gibi gelse de aslında hafızamızda yer etmiş fıkra, atasözü vb. şeylerle birlikte düşünüldüğünde herkesin kaleme alamayacağı bir nasihatname hükmünde olduğunun altını çizen Ebüzziya Tevfik, "*Başımdaki her mûy-ı siyâh, şuʿle-nümâ-yı subh-ı ahîr-i şeyhûhet olmuştur*" teşbihi gibi zarif ve beliğ ifadelerin marifet erbabınca hakkının teslim edileceğini belirtir:

> Benim tâc-ı ser-i ibtihâcım, saʿâdetlû, mükrremetlû, mürüvvetlû, dâder-i ser beraberim sultanım hazretleri! Hemîşe serv-i ser-sebz-i serâ bustân serverleri, serâser sâye-güster-i sebzezâr-ı vücûd ve gülnihâl-i bağçe-i zât-ı seriyyü's-sıfatları serâser pûş-ı gülberg-i 'izz ü su'ûd olmak duâsından sonra, suret-i defter-i mâlikâne-i muhabbet, aklâmu ezelliyi'l-erkâm-ı dîvân-ı

ihlâsın baş kaleminden ihraç olunup (Ulah)-ı serîü'l-iblâğ-ı meveddet birle bu gûne irsâl olunur ki:

Serv-i âzâde-i sâmân-ı istiʿdâdım, sevâd-pezîr-i ser-nâme-i fıtrat ve re'sü'l-mâl-i dükkânçe-i istihkâkım, metâʿ-ı rûy-ı dest-i kârhane-i hilkat olduğu günden beri, ser-levha-i zîb-efsâne-i ahvâlim olan sergüzeşt-i pür-melâlim baştan başa takrîr olunmak, yahut yalnız eyyâm-ı gurbette keşîde olan vakâyiʿ-i şeş mâha-i tahammül-fersânın 'öşr miʿşârı baş baş ziver-i ceride-i taʿbîr kılınmak lâzım gelse, bir tarîkle başa çıkmanın imkânı yoktur. Başımızda ottan gayrısı bitti; ve oddan mâʿadâsı yağdı; desem mübââlağa değildir!

Evbaşan-ı kûy-ı nâdânî ve bî-nişânân-ı beyâbân-ı perîşânî, yaʿni (beşe ve yoldaş) lakabıyla mülakkab herze-vekîlân-ı kâinâtın başbuğu ve dünbe-bedûşân-ı harâbâtın gürûh-ı sâhib-tugu, bir alay ehliyetnedân, hüdâ-nâteres ve melʿanet-âferînân-ı iblîsiyü'd-dersin evzâʿ-ı hıred-fersâ-yı nâ-pesend ve etvâr-ı merdum-âzâr-ı pergezendleri muâyenesinden, başımdaki her mûy-ı siyâh, şuʿle-nümâ-yı subh-ı âhir-i şeyhûhet olmuştur. Bir zaman şevâgıl-ı firâk-ı ehibbâ ile başımız araya gidip, sefîne-i sabr u karar, cûşiş-i tufan-ı iştiyâkla baştan kara olmağın. Baş, kıç dönerek, mersâ-yı hayret-fezâ-yı cezîre-i bî-ârâmîde karar eyleyip, ve bir zaman, kesret-i havâdis ve vefret-i vakâyiʿ hasebiyle elimiz başımıza degmeyip, “”baştan merâm beyindir" fehvâsı üzere, elbette bu kadar bâzîçegâh kaza ve kader olmamız bir menfaat-i dünyeviyenin zuhûruna vesîle olmaktır; deyü efkâr-ı dûr-â-dûr ve mülâhazât-ı nâ-mahsûr ile gittikçe tehâlük ve inhimâkimiz ve âhirü'l-emr, "el 'abdü yüdebbiru vallâhu yukaddiru" meâlince, yine tûziʿ-kerde-i ser-defter-i ezel, her ne ise, onunla mutayyeb ve dil-şâd olmagın, başımıza yazılan vech üzere, tamam başımız döğüp, başımızı kurtarmak sevdâsıyla nâçâr, kenâre-gîr sâhil-i ıztırâr olduk!

El hâsıl, başım selamet olsun diyen kimse, başına bu belaları ihtiyarıyla satın alıp, başına buyruk bir ser-efrâz iken, gûşe-i bî-tûşe-i gurbette mekîn olmaz. Kendi vatanında bir başına olmak, gurbette binbaşı olmaktan âlâdır. Her ne kadar başına medârsız bir adam olsa, yine kendi âleminde başına döner bir iki dost bulunur. Diyâr-ı gurbetin müsaade-i baht u vakt ile, meselâ bir miktar faydası dahi olursa, yine başına gelen şedâid-i hevl-nâk ile başa baş gelmez. İşretgede-i gurbette baş olmaktan ise, kendi 'aşâir ve akâribi bezminde ayak olmak ehvendir. Bu halleri başına gelmeyen bilmez. Eğer hikâyât-ı dil-i nâşâdı baştan başlasam, ömr-i cihân ona kifâyet etmez. Halkın umûr u husûsunu iltizâm ise, bir kuru baş ağrısıdır. Benim cân u başımdan azizim efendim! O tarafta başına dahi ururlar ise, gurbette kendi başına dermanı olmayan bir alay 'aceze mâkûlesi elin, niʿmetini senin başına kakacağı nümâyân olup, sakınıp başını alıp, bir taraf gitme! Ve başını fedâ et, peder-i vâlâgüherini fedâ etme! Neş'e-i gurbet, gerçi ibtidâ hoş görünür, sonra adamın başına sıçrar. Bunda biraz hak nâşinâs kimseler vardır, ki yolunda başını meydana koysan, ve rûz u şeb başın üzerinde gezdirsen, yine bir iş başında, seni senin merâmının adem-i husûlü için, (başın gözün

için) desen ısgâ etmez. Hemân başın açıp o maslahatın vücûda gelmemesine seğirdir. Başın için olsun, aklın başına cemʿ et! Ve pederinin kadrini bil! İş başa düşünce sözü ayağa düşürme! "baş gidince ayak pâyidâr olmaz." Sana her ne kadar nush u pende dair ve teklifât-ı sâkîleyi mutazammın bârgirân tahmîl ederse de, yine mübârek kademine baş koy; ve semt-i muhalefet ve inada baş çekip, kendi başına baş bağlama! Ve esrâr-ı derûnunu, eğer nîk ve eğer bed, kimseye fâş eyleme! "Kol kırılır yen içinde; baş yarılır börk içinde" "El cennetü akdami'l ümmehât" ma'lûmunuzdur. Devlet-i dü cihânı matlebin ve her işin başa çıkmak maksadın ise, onların ayağından başın ayırma! Ve en baş dostunu kerrâren ve merrâren, tecrübe etmedikçe, başını inanma! "kesilen baş bitmez; bitse de issine hayr etmez" şürekâ-yı fezâil nisâb efendiler ile baş başa verip müzâkereden gaflet etme! Mukaddemâ benim başımda kavak yelleri eserken, izâat eylediğim evkât hatıra geldikçe aklım başımdan gider; amma çe fâide! Başıma geldiği için bu hususta sagîr ve kebîre vasiyyet 'âdet-i müstemerrem oldu. "Başına gelen paşmakçıdır." Şimdi baş elde iken gayret ede gör. Vessellâmu 'alâ menittebe'a'l-Hüdâ.

Ebûbekir Kânî. (Tevfik 1892: 57-61).

Kânî'nin ölüm döşeğinde dahi mizahtan geri durmadığını ve "Ben Fâtiha dilencisi değilim; mezar taşıma fâtiha yazılmasın." diye vasiyet ettiğini belirten Ebüzziya Tevfik, "*Kânî'nin tabiatı mâil-i hezl olmayıp da mizâha olan inhimâki kadar ciddiyâta sarf-ı efkâr etmekliği lâzım gelse idi, tarih-i edebiyatımızda mertebe-i infirâtı kendisi ihr*âz eylerdi." der. Buna gerekçe olarak da dilindeki kudret ve zenginliği gösterir. Ebüzziya onun en muğlak mektuplarında bile seve seve okunacak garip teşbihler ve tuhaf tabirlerin olduğunun altını çizer. Kısacası Ebüzziya'ya göre "*Kânî üdebâ-yı Osmaniye içinde "nevi şahsına münhasır" bir münşiʿ-i sâhib-vâdidir.*" (Tevfik 1892: 44).

Sonuç

Sonuç olarak, mizahı edebiyatın "uyuz illeti" olarak gören ve Surûrî ne Nef'î gibi Türk edebiyatında hiciv ve hezelleriyle yer etmiş isimleri dahi eleştiren, bu manada hazırladığı antolojik esere bu gibi isimleri almayan Ebüzziya Tevfik, tabiatı gereği mizahtan uzak duramayan Kânî'yi antolojisine almıştır. Güzel düşünüp de güzel bir ifade ile yazanların eserlerini "numune tutmak" gerektiğini belirten Ebüzziya, Kânî'yi de bu yönüyle ayrı tutar ve *Nümûne-i Edebiyât*'a alır. Ebüzziya'nın mizahta aradığı güzel ifade ve hakaret içermeyen üsluptur. Onun ifadeleri ve üslubu nevi şahsına münhasır, bir toplumda ender görülen, ciddi şeyler yazmak kudretine sahip olmasına rağmen yaradılışında -doğal olarak- var olan (hayattan) zevk alma, herhangi bir makam, mevki, inayet beklememe hâlinden doğar. Ebüzziya'nın hoşuna giden ve ondaki özgünlüğün ve meslek-i hakikate uygunluğun kaynağı olarak gördüğü nokta burasıdır. Ebüzziya, Kânî'yi Nef'î'den, Bahaî'den, Tırsî'den, Sürûrî'den bu

yönleriyle ayırır, bu gibi hiciv, hezl ve mizah ustalarını eserine almazken, bir örnek şahsiyet olarak Kânî'yi hem eserine alır hem de ona geniş yer ayırır.

Kaynaklar

EBÜZZİYA, Ziyad (1994), "Ebüzziya Mehmed Tevfik", *DİA*, C 10, s. 374-378.

ENGİNÜN, İnci (2010), *Tanzimat'tan Cumhuriyete 1839-1923 Yeni Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

GÜR, Alim (1998), *Ebüzziya Tevfik Hayatı; Dil, Edebiyat, Basın, Yayın ve Matbaacılığa Katkıları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

KAYAALP, İsa (1994), "Kânî", *DİA*, C 24, s. 306-307.

KUTAY, Cemal (2013), *Osmanlı'da Mizah 1868-... (Kişiler, Olaylar, Belgeler, Çizgiler, Dergiler)*, ABM Yayınevi, İstanbul.

TEVFİK, Ebüzziya (1892), *Nümûne-i Edebiyât-ı Osmâniye*, Matbaa-i Ebüzziya, İstanbul.

APARTMAN DUYURULARI ZEMİNİNDE İFADE DÖNÜŞÜMÜ: İZAHTAN MIZAHA

Metin ÖZARSLAN[*]
Hicran KARATAŞ[**]

Giriş

İletişim, genel çerçevede bireyin sosyalleşme sürecinde etkin olduğu çeşitli ortamlarda duygu ve düşüncelerini aktarmak üzere geliştirdiği etkileşim sistemidir. Birey bu türden etkileşimi tatmin edici düzeyde gerçekleştirmek için doğrudan kelimelere müracaat edebileceği gibi, kimi hâllerde de simgelere, sembollere, göstergelere veya jest ve mimiklere başvurabilmektedir. Benzer bir şekilde, iletişim için seçilen ortam da yüz yüze ortamdan sanal ortama, tanımlanmış ve sınırlandırılmış bir mekândan tercihen seçilmiş araçlara kadar çeşitlenmektedir. Buradan hareketle, birey dâhil olduğu sosyal grubun üyeleri ile iletişim odaklı etkileşiminde, duygu ve düşüncelerini aktarmak üzere belirli bir ortamda, belirli bir yolla etkileşimini gerçekleştirebilmektedir. Başka bir ifadeyle, birey seçtiği bu yol ve ortam aracılığıyla duygularını, düşüncelerini mesajlar hâlinde ileterek iletişim kurmaktadır. Bu noktada, bireyin kendisi mesajı üreten, mesajı anlaması beklenen/ler ise gönderme yapılanlardır.

Teorik olarak iletişim, mesajı üreten ile gönderme yapılanlar arasında tamamlanmış sürece karşılık gelmektedir. Ancak iletişim sürecinde mesajı üretenin ürettiği mesajın, alıcılar [gönderme yapılanlar] tarafından yanlış veya dolaylı bir anlamla kabul edilmesi de mümkündür. Bu durumda iletişime konu olan mesajı üreten ile mesajla gönderimde bulunulan birey/ler arasında üretilen, iletişimden ziyade mizah malzemesi olmaktadır. İletişimin nihai işlevi olan izah, karşılanmadığından üretilen mesajın kendisi mizaha konu olmaktadır.

[*] Prof. Dr. / Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halkbilimi Bölümü / metinozarslan@gmail.com

[**] Arş. Gör. / Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halkbilimi Bölümü / karatashicran@gmail.com

Apartman Duyuruları Zemininde İfade Dönüşümü

Günümüze kadar uzanan süreçte, aynı çatı altında birden fazla hane olarak yaşamak ancak belirli kurallar çerçevesinde mümkün olmuştur. Bu kurallar vesilesiyle, aynı çatının altında yaşayan her bir hanenin hakları, diğer hanelerde yaşayanların sorumlulukları olarak tanımlanarak teminat altına alınmış olmalıdır. Toplu yaşama kültüründe kimi kurallar ve kaidelerde mutabık olan apartman sakinleri, belirli hak ve sorumluluklarda müşterek kabulle aynı çatının altında yaşayarak sosyalleşmektedirler. Bu bağlamda, sosyalleşmenin kaçınılmaz bir gerekliliği olan iletişim de çeşitli araçlarla, ortamlarda gerçekleşmektedir. Yüz yüze iletişim ortamının hasıl olmadığı kimi hâllerde ise belirli araçlar iletişim ortamları olarak kullanılmaktadır. Çalışmamıza konu olan ortam apartman içinde veya civarında seçilen mekânlar, araç ise ilanlar veya notlardır. İletişim için seçilen ortamın yüz yüze iletişim ortamı olmaması ve iletişim aracı olarak da yazının kullanılıyor olması nedeniyle apartman ilanlarına konu olan iletişimsel mevzular, bu ilanın muhatapları açısından iletiden ziyade mizaha dönüşen materyaller görünümündedir. Uyumsuzluk kuramı bağlamında, iletişim aracı olarak yazının kullanılması, mesajı üreten ve tüketen arasında bilişsel ve algısal boyutta beklenti ve tecrübe bakımından uyumsuzluğun nedenidir. Daha açık bir ifadeyle, alıcı ürettiği mesajı birbirinden çok farklı bilişsel düzeye sahip kişileri muhatap alarak üretmektedir. Üretilen bu mesajın üretildiği anda kodlanan mesaj farklı bilişsel düzeylere sahip kişilerce farklı anlamlarla kavranmaktadır. Bu bağlamda mesajın ürettiği mesajdan beklenen ile, tüketildiği anda tecrübe edilen arasındaki uyumsuzluk mizaha neden olmaktadır. Algılar açısından çok farklı duygularla tüketilen bu mesaj, mizah açısından tüketende haz uyandırıyor olmalıdır.

Apartman ilanlarına konu olan meseleler, apartman sakinlerinin birbirlerine karşı hak ve sorumlulukları çerçevesinde tanımlanmış kaidelerin ihlaline yönelik mahiyette olup özleri itibarıyla apartman sakinlerinin toplu yaşama kültürünün gereğince davranmadıklarını göstermektedir. Jacobson İletişim Modeli ve Uyumsuzluk Kuramı çerçevesinde bu ilanları değerlendirdiğimizde, iletişime konu olan mesajın doğrudan muhatabına yöneltilmemiş olması, iletişim ortamına araçların dâhil olması, mesajı üretenin kodladığı iletinin farklı bilişsel düzeylere sahip kişilerce çözümlenmesi gibi nedenlerle iletişimdeki nihai hedef olan *ileti [izah]* işlevinin karşılanmadığı anlaşılmaktadır. Böylece iletiye dönüşmeyen mesaj da mizahi bir tema hâlinde gönderen ve alıcı arasındaki iletişim kanallarının kapanmasıyla sonuçlanmaktadır.

Mizah ve İletişim

Bireyin, sosyalleşme sürecinde karşılaştığı sosyal, fiziki ve kültürel uyumsuzluğunu en aza indirgeyen, gülmek eylemine konu olan düşünce/ler

veya fiil/ler mizaha karşılık gelmektedir. Latince "humere"[1] sözü Arapçaya "mizah" şeklinde tercüme edilmiştir. Türkçede de bu hâliyle kullanılan mizah "kişide oluşan anlama ve kavrama değişikliğine bağlı" (Avcı 2003: 81) olarak bilişsel bir süreçte meydana gelen gülmedir. Bu bağlamda gülme eylemsel bir faaliyetin sonucuyken mizah ise bilişsel bir faaliyetin sonucunda oluşmaktadır.

Mizah kimi zamanlarda doğrudan mesajın kendisi olabileceği gibi, kimi hâllerde de mesajın iletildiği ortama karşılık gelmektedir. Mesajı üreten göndericinin mizahı kullanabilme yeteneği, bireyin iletişim kurma çabalarında güçlü bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, mizah apaçık bir şekilde araç olarak kullanıldığında sosyal ortamda neşe hasıl olmaktadır. Bununla birlikte, şu ana kadar geliştirilen geleneksel çerçevedeki kuramların[2] perspektifinden bakıldığında mizahtan kaynaklanan gülme eyleminin doğasını, nedenini, zamanını, kapsamını içine alarak açıklayabilen tafsilatlı bir kuramın literatürde bulunmadığı görülmektedir. J. Morreall (1982: 250-254) tarafından da defaten vurgulanan bu durumun en somut delili, günümüzde de kuramsal açılımların hem eleştirel hem de süreklilik düzeyinde çalışmalarını sürdürmeleridir. Bu araştırmada, geleneksel mizah kuramları açısından iletişimin mizaha konu olan boyutu "uyumsuzluk kuramı" perspektifinden değerlendirilmektedir.

Uyumsuzluk kuramı [incongruity theory], bireyin sosyalleşme sürecinin olağan ve düzenli sürekliliği içinde, norm dışı veya olağan dışı olana karşı geliştirilen gülme eyleminin doğasını açıklamak eğilimindedir. Uyumsuzluk kuramının temelleri Aristoteles tarafından oluşturulmuşsa da bu dönemde kuram modeli dağınık söylemlerden ibarettir. Aristoteles *Rhetoric/Retorik* [1909] çalışmasında sanatkârlara mizahın bilişsel bir planlama ile üretilebileceğini anlatıyordu. Bu çalışmada mizah "İzleyici/dinleyiciyi belirli bir beklenti üzerine odakladıktan sonra, onların beklendiklerinin aksine davranmak" (Aristoteles 2013: 78) şeklinde açıklanmaktaydı. Yine Aristoteles (1922: 97) şiir sanatının inceliklerini anlattığı *Poetics/*Şiir Sanatı eserinde mizahın, akıllı kimselerce başkalarını değil de akıl sahibinin kendisini eğlendirecek bilişsel bir süreç olduğunu ifade ediyordu. Böylece, bireyin düşüncelerini karşısındakilere ak-

---

1 Latincede "humere", "nemli" anlamına gelmektedir (Cavanaugh 2002: 14).

2 Sözü geçen bu kuramların geleneksel şeklinde adlandırılmasının temel nedeni, temellerinin ve teorik alt yapısının Yunan düşünürler tarafından atılmış olmasıdır. Gülme eyleminin kapsamına, zamanına, doğasına ve nedenine yönelik ilk anlamlandırma girişimleri bu kuramlar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Geleneksel ve modern mizah kuramları hakkında tafsilatlı bilgi için bakınız: (Bardon 2005), (Bayraktar 2010), (Freud 2003), (Morreal 1982: 250-255; 1983: 15-36), (Phillips-Anderson 2007), (Şentürk 2010), (Türkmen 1996: 649-653), (Usta 2009), (Wickberg 1998).

tarabilmesi sürecinde mizahın bilinçli bir şekilde üretildiğini, bunun da ironi ve karşıtlıkla mümkün olduğuna dair bir tez geliştirmişti. Ayrıca söz konusu eserin muhtelif bölümlerinde gülmenin çeşitlerini, aynı çalışmanın ikinci kitabında[3] açıklayacağına dair dipnotlar kullanmıştı. Yüzyıllar sonra başka bir düşünür olan Cicero, *On the Orator/Konuşmacı Üzerine* isimli çalışmasında Aristoteles'in mizah yaklaşımına hayal kırıklığı kavramını ekledi. Cicero'ya (1942: 281, 395, 419) göre mizah, "beklenti içindeki dinleyicinin hayal kırıklığının bir göstergesi olarak" gülmesiydi. Apartman duyuruları açısından bu beklentinin izah olduğu görülmektedir. Buna karşılık, bu duyurularda izah beklentisi karşılanmamaktadır. İzah beklentisinin karşılanmaması ile oluşan hayal kırıklığının göstergesi olarak oluşan gülme eylemi de mizahın kendisidir. Böyle bir örnekte [Fotoğraf 6] izah beklentisi, apartman sakinlerinin isimlerinin bildirilmesidir. Buna karşılık, izahın mizaha dönüştüğü anda, iletişime taraf olan kişiler arasında iletişimin izah/çağrı işlevinin karşılanmamasıyla mizah oluştuğu görülmektedir.

Cicero'nun yaklaşımı çerçevesinde, etkileşim içinde olan bireyler karşılıklı iletişimlerinde belirli bir söylem beklentisi içindedirler. Beklenen söylem ve eylemin tersine bir durumda ise birey gülme şeklinde tepki göstermektedir. Beklenti karşısındaki tepki olarak mizaha konu olan gülme eyleminin oluşması için iletişim içinde olan tarafların birinin söylediği ve/veya yaptığı ile diğerlerinin beklentisi arasında zıtlık olması şarttır. Örneğin, bir ilanda [Fotoğraf 14] apartmanı kirletenlere teşekkür eden apartman yöneticisinden "apartmanı kirletenleri kınaması" beklenmektedir. Buna karşılık apartman yöneticisinin teşekkür eden mesajı mizah söylemine dönüşmektedir.

Uyumsuzluk kuramı modeline *uyumsuz [incongruous]* kavramını ilk kez ekleyen J. Beattie (1779: 318), mizahın bir bütünlük içindeki uyumsuzluğun iletişim ortamına yansıtılmasıyla oluştuğunu ifade etmektedir. "Gülmek, her yönüyle uyumlu bir bütünlüğün içindeki uyumsuzluklardan kaynaklanır. Bir toplantıda, kümede veya bir nesnede olması beklenen tam bir uyum içindeki bir veya daha fazla tuhaflık, uyuşmazlık veya zıtlık bizim aklımızda bilişsel bir farklığa yol açar" (Beattie 1779: 320). Örneğin, çöp kavramı bir nesneler kümesidir. Bu kümenin altında çok sayıda unsur çeşitli sıfatlarla bir arada tutulmaktadır. Kişinin bilinçaltında çöp şeklinde kümelemiş olduğu unsurlar eski, kötü kokan, pis vb. sıfatlarla anlamlandırılmaktadır. Buna karşılık bireyin yeni ve kullanılmamış bir nesneyi çöp kümesine bilinçli bir şekilde yerleştirmesi güçtür. Kadın çamaşırlarının havalandırma boşluğundan atılmamasını talep eden ilanda [Fotoğraf 11] "atılmamışının" talep edilmesi çöp kü-

[3] Aristoteles, gülmenin çeşitlerini ikinci kitapta etraflıca anlatacağını dipnotlarda haber vermiştir. Bununla birlikte, ikinci kitap kayıp olduğu için bu açıklamaların içeriği bilinmemektedir.

mesi altında kümelenen nesnelerin sıfatlarıyla zıtlık oluşturmaktadır. Böylece, tam uyumlu çöp kümesinin unsurlarından ayrılan atılmamış kadın çamaşırı aklımızda bilişsel farkındalığa yol açmaktadır. Bu farkındalık, mesajın izaha dönüşmeden mizaha dönüşmesi açısından bilişsel ve algısal zemin oluşturmaktadır.

Bilişsel farkındalık kavramını uyumsuzluk kuramına ekleyen J. Beattie ile aynı dönem yaşayan I. Kant uyumsuzluk kuramı modeline *uyumsuzluk [incongruity]* kavramını kazandıran düşünürdür. Fıkralar ve nükteler çerçevesinde gülme eyleminin yapısal karakteri üzerine tartıştığı çalışmasında "gülmede aklı anlamak noktasında tatmin etmeyen bir tuhaflık vardır. Tatminkâr bir açıklama beklentisinin tatmin edilmemesi hâlinde bireyin aklında beklentisinin karşılanmaması gülme eyleminin kaynağıdır. Akıl açısından rahatsız edici olan bu tatminsizlik, o anda bilişsel süreçte hazza dönüşmektedir" (Kant, 1987: 333). Beklenti ve tecrübe arasındaki uyumsuzluk daha sonra insan aklının "şeyler" hakkındaki rasyonel bilgisi ile algısının "şeyler"le ilgili duyum bilgisinin çatışma alanında mizah oluştuğu yönünde yeni bir yaklaşım geliştirilmiştir. Bireyin iletişim esnasında sahip olduğu rasyonel bilgi oldukça nesneldir. Örneğin yangın merdivenine açılan kapı günün yirmi dört saati açık tutulmalıdır. Böyle bir kapının yangın sırasında açılmasını diğer zamanlarda kapalı tutulması talebi bireyin rasyonel bilgisi açısından rahatsız edicidir. "Yangın merdiveni kapılarını kapalı tutunuz" [Fotoğraf 15] söyleminin bireyin mantığında, rasyonel bilgisinde oluşturduğu tatminsizlik sonucu gülmesi aynı zamanda karşısındakinin rasyonel bilgisine yönelik geliştirdiği eleştirel söylemin de göstergesidir. Bu çerçevede mizah, bir söylem eleştirisi olarak göstergeye dönüşmektedir.

J. Beattie'nin geliştirdiği bilişsel farkındalık kavramı, I. Kant'ın rasyonel bilgi kavramıyla yeni bir boyut kazanmıştır. Bu yaklaşımı geliştiren A. Schopenhauer (1909: 95-96) mizahı rasyonel bilgi ve duyum bilgisi arasındaki iletişim ortamına yerleştirmektedir. Bu bağlamda, insan belirli şeyleri kümeleyerek algısal kavramlar üretmektedir. Bu kümelenmiş algısal kavramlar, şeylerin belirli bir karakteri çevresinde toplanmaktadır. Böylece farklı unsurlardan oluşan şeyler, aynı algı kümeleri altında bilinçaltında toparlanmaktadır. Mizah da bu kümelenen birbirinden farklı algı kavramlarının aynı bilişsel süreçte rasyonel bilgiyle anlamsal olarak çatışmasıyla ortaya çıkmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, bireyin gülmesi bir şey hakkındaki rasyonel bilgisi ve o şey hakkındaki algısı arasındaki uyumsuzluğun sonucudur. Örneğin kırmızı halı [Fotoğraf 13] gösterge boyutuyla törensel bir içeriğe sahiptir. Bireyin hem rasyonel bilgisi hem de bilişsel farkındalığı kırmızı halıyı törensel gösterge anlamıyla algılamasına neden olmaktadır. Buna karşılık kırmızı halının tören dışı alanlarda kullanılması, bireyin bu algısıyla ters düşmektedir.

Uyumsuzluk kuramının gelişmesinde katkısı olan bir diğer isim de Kierkegaard'tır. S. Kierkegaard (2009: 211, 395, 516) uyumsuzluk kavramı yerine aykırılık, mizah yerine de *komiklik [comical]* kavramlarını kullanmaktadır. Bu çalışmada mizah beklenen ile tecrübe edilen arasındaki aykırılığın ürünü olarak tanımlanmıştır. Bu bağlamda, insanlar kendileri veya başkaları hata yaptığında neden gülerler sorusunun cevabını aykırılık kavramı ile açıklamaktadır. Dil sürçmesi, dikkatsizlik sonucu düşmek, otomobil kazaları, ev kazaları vb. karşısında insanın gülmesi aykırılık kavramı çerçevesinde açıklanabilmektedir. H. Bergson (2013: 15, 17, 29) aykırılık kavramı çerçevesinde gülmekle ilgili bu tür örnekleri kullanmaktadır. Örneğin, sokakta koşan bir kişinin ayağı takılıp düştüğünde gülmek, kişinin istemeden yere oturması anlamına geldiği için mizaha konu olmaktadır. Bu bağlamda, gülmenin doğasında insanın dalgınlığa olan yatkınlığının fark edilmesi etkilidir. İnsan bedeni basit bir makine gibi işlemektedir. İnsanın kendisini mükemmel sandığı anda dalgınlığını fark etmesi, ona basit bir mekanikten ibaret olduğunu hatırlatmaktadır. İnsan bu basit mekanik düzen içinde yaşadığını, hayatının bu makinenin işleyişine bağlı olduğunu hatırladığı için gülmektedir. Böyle bir ilanda [Fotoğraf 15] apartman yöneticisi bir ev sahibinin otomobilini otoparktan çıkaramadığını, kendisinin de diğer ev sahipleri gibi bahçeye sigara izmariti attığını ifade ederek izahı mizaha dönüştürmektedir.

Görüldüğü gibi uyumsuzluk kuramının mizah yaklaşımında beklenen ve tecrübe edilen arasındaki zıtlık gülmenin doğasını açıklamak üzere başvurulan kavramlardır. "Alışılagelenin dışında gelişen, düzenin tekdüzeliğiyle çatışma içeren" (Morreall 1983: 16-17), eylemlerden doğan gülmenin mizahi yapısı uyumsuzluk kuramının kavramsal dayanağını oluşturmaktadır. Kuramın sistemleştirilmesi sürecinde disiplinler arası araştırmalarda uygulanmasının önemli bir katkısı olduğu görülmektedir. Örneğin çağdaş psikoloji alanında iki düşünür teorisyen olarak uyumsuzluk kuramının bugünkü hâlini almasında önemli katkılar sağlamıştır. T. Schultz (1976) ve J. Sully (1972), mizahın uyumsuzluğun kendisinden değil de, bireyin algılama sürecinde uyumsuzluğun çözümlenmesiyle ortaya çıktığını ifade etmişlerdir. Bu bağlamda, mizah bilişsel ve algısal çözümlemenin *anormal [anomalous]* unsurların, belirli bir algı şemasında bir yere oturtulamamasıyla ilgilidir. Bu bağlamda mizahın kendisi bilişsel olarak kavranması çok güç bir anlatının en can alıcı noktasıdır. İnsanın, bilişsel açıdan kavraması güç olan bu anlatı parçasının algısal düzeyde yorumlanması ile mizah oluşmaktadır. Uyumsuzluk kuramı bağlamında mizaha konu olan haz, insanın mizaha konu olan kodların bilişsel ve algısal açıdan çözümlenmesi bulmaca çözmek sırasında duyulan haz gibidir. Kuramın savunucuları, "mizahın otoriter algıların denetiminde gerçekleştiğini bunların da bireyin kendi kontrolü dışında gelişen korku, acıma, kınama,

hoşnutsuzluk, öfke, tiksinme gibi çeşitlendiğini ifade etmektedirler" (Beattie, 1779: 420).

Mizaha konu olan gülme üç şekilde gerçekleşir. İlkinde, bir kişi algıladığı düşünceden hoşlandığı için gerçekleşir. İkincisinde, kişi bir nesneyi, bir düşünceyi özel bir kodla algılamaktan hoşlandığı içindir. Sonuncusu ise birey gülmesine neden olan uyumsuzluğu hiç değilse kendisi açısından eğlendirici bulmasıyla olmaktadır (Morreall 1987: 139-153). Örneğin, sadece çocuk sahiplerini muhatap alan bir ilanda [Fotoğraf 16] izahın mizaha dönüşmesi ve gülme eylemi üç farklı şekilde de gerçekleşmektedir. Bunlar iletişimde alıcı konumundaki bireylerin mesajın ileti içeriği karşısındaki tutumuyla yakından ilişkilidir.

Bunlara ilaveten, uyumsuzluk kuramında, kişinin beklediği ve tecrübesi arasındaki hayal kırıklığının algısal yönüyle şaşkınlığa da dönüştüğü görülmektedir. Bu bağlamda, birey "normal veya normale yakın olarak beklentisi içinde bulunduğu davranışla karşılaşamadığında karşılaştığı şaşkınlık duygusunun bir dışa vurumu olarak, gösterge boyutuyla gülme eylemine" (Öğüt Eker 2009: 136) müracaat etmektedir. İletişim ve mizah açısından değerlendirildiğinde, mizaha konu olan uyumsuzluklardan doğan gülme eyleminin kendisi, "izah edilme biçimi" veya "izah edilemeyen" ortaya çıkmaktadır. İzah edilme biçiminin dolaylı anlatım olarak seçildiği bir ilanda [Fotoğraf 5], iletişime konu olan söylemin muhataplarında şaşkınlık yaratması bu duruma örnektir. Bu örnekte normal ve normale yakın beklenti içinde tanımlanmamış bir varlığın, bahsedilen eylemle ilişkilendirilmesi mesajın alıcılarını hayrete düşürmektedir. İnsanların [gâvurlar, Müslümanlar, adamlar, adam olmayanlar dâhil], hayvanların yapmadığı ifade edilen söz konusu eylemin mitolojik bir varlıkla ilişkilendirilmesi, söylemdeki tehdit dürtüsüne rağmen mesajın bir rica cümlesiyle tamamlanması karşısında gülmek bireyin izah edilemeyen karşısındaki şaşkınlığının dışa vurulmasıdır. Böyle bir izah edilme biçimi karşısında birey anormal tecrübesinden doğan şaşkınlığını gülme eylemiyle göstergeye dönüştürmektedir. Bu aşamada, mesajın üretildiği formdaki mana ile iletildiği andaki mana arasında uyumsuzluk oluştuğundan mesajın ileti formu, mizaha dönüşmektedir.

Diğer yandan bu türden her durumda mizah ortaya çıkmamakla birlikte, "ortaya çıkan şaşkınlığın neden olduğu duygusal tepkimeye bağlı olarak" (Güvenç 2014: 97) ve içeriğin eğlendirebilme donanımı kadar mizaha konu olmaktadır. Böyle durumlarda, mizah dolaylı araç olarak kullanıldığında bireyin sosyal iletişiminde, "saldırganlık, gücenme, yergi, dayanışma, eleştiri, kınama gibi güdü ve duyguların" (Apte 1992: 70) teşekkül etmesiyle sonuçlanmaktadır. Örneğin, "...cinsel yaşam esnasında yüksek sesle erotik sesler

çıkaran" apartman sakinlerini ahlaki değerlere uygun davranmaya davet eden bir ilan mizahın dolaylı araç olarak kullanıldığı bir mesajdır. Bu mesajda, sözü geçen kişilerin kim olduğu bilinmektedir. Bu ilanın içeriğindeki ileti, sözü geçen kişilerin özel hayatlarından çok bu kişiler hakkında şikâyetçi olanlarınkini mizah konusu hâline getirmiştir. Böyle bir durumda bu mesajı üretenlerin kendisine yönelen dikkatler alıcılar arasında dayanışmanın ve eleştirinin oluşmasını sağlamaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde mizah, iletişime konu olan mesajların iletildiği bir etkileşim ortamıdır. Bu bağlamda mizah "saçmalıktan ve anlamsızlıktan alınan hazdır" (Öğüt Eker 2009: 54).

İzahın mizaha dönüşmesi, beklenti ve tecrübe arasındaki uyumsuzluğun yanı sıra iletişimin işlevlerinin karşılanamaması da ilişkilidir. Bu bağlamda, mizaha konu olan mesajdan beklenen ve tecrübe edilen uyumsuzluğa mizahın işlevlerinin karşılanmaması da etkili bir faktör olarak dâhil olmaktadır. Etkin bir iletişim sürecinde, mesajın doğru bir şekilde iletilmesi iletişimin işlevlerinin karşılanmasına bağlıdır. İletişime konu olan mesajın mizaha dönüşmesi hususunda seçilen iletişim modeli Jakobson Modeli'dir. Bu model çerçevesinde iletişim, insanlar arasında karşılıklı mesajların üretilmesi ve tüketilmesi sürecidir.

Mesajı gönderen/ler ve alan/lar arasında hedeflenen süreç öncelikle bağlam köprüsünden geçmektedir. Bağlam köprüsünden geçen mesaj daha sonra alıcının belleğindeki anlamlandırma odalarıyla temas etmektedir. Son aşamada bu odalarda kodlanarak iletiye dönüşmektedir. Bu durumda, alıcı/lar, göndericinin mesajını önce bağlamsal olarak kavramaktadır. Ardından anlamlandırarak kodlara dönüştürmekte ve nihayet göndericinin iletişime konu olan mesajını gönderildiği hâliyle kabul etmektedir. Bu noktada da gönderen ile alıcı arasında iletişim tatmin edici düzeyde gerçekleşmektedir. Jakobson Modeli'ne "göre iletişimin oluşturucu etmenleri" olarak tanımlanan bu süreç şu şekildedir:

Gönderen → Bağlam, İleti, Temas, Kod → Alıcı (Fiske 1990: 56)

Bu sürecin kesintisiz bir şekilde tamamlanması ile oluşan iletişimin işlevleri ise sırasıyla şu şekildedir:

1. Mesajı üretenin duygu hâlini alıcıya iletmek [duygulandırıcı işlev]
2. Mesajın muhtevasını olduğu gibi kavratmak [göndergesel işlev]
3. Gönderen ve alıcı arasındaki iletişim kanallarını açık tutmak [ilişki amaçlı işlev]
4. Gönderenin mesaj içine kodladığı anlamların kavranması [üstdilsel işlev]
5. Estetik ve şiirsel muhtevayı korumak [şiirsel işlev]

6. Gönderilen iletinin alıcı üzerindeki tesirini korumak [çağrı işlevi] (Fiske 1990: 56-59).

İletişimin İşlevleri ve Apartman Duyuruları

İletişimin 'duygulandırıcı işlevi', iletişime konu olan mesajı üreten göndericinin, içinde bulunduğu duygu durumunu, mesajın muhatabına veya muhataplarına olduğu gibi aktarabilmesi ile karşılanabilmektedir. Örneğin Apartman Yönetim Kurulu tarafından, apartman sakinlerinin cümlesini muhatap alan bir ilanda [Fotoğraf 1] iletişimin duygulandırıcı işlevinin karşılanmadığı görülmektedir. Bu ilana muhatap olan her bir hane sahibinin, özel hayatıyla alakalı çok hassas bir mevzu hakkında mesaj "kınama, eleştiri, saldırı" güdüleriyle hazırlanmıştır. Ne var ki, mesajı hazırlayanların bu duygu ve dürtüleri ileti boyutuna ulaşamadığı gibi "tehdit" veya "uyarı"dan daha çok "neşe ve muhatapların dayanışması" gibi yeni bir bağlamın teşekkül etmesiyle sonuçlanmıştır.

Benzer bir şekilde, Mavi Rüya Apartmanı yöneticisi tarafından hazırlanan duyurudaki [Fotoğraf 2] motivasyon "umut ve hayal kırıklığı" olmasına rağmen, mesajın muhataplarına "karamsarlık, ümitsizlik" olarak yansıtılmıştır. Zira evvelden de belirtildiği gibi, mesaj üretildikten sonra bağlam ve kod aşamalarından geçirilmekte olup kodlandığı şekliye de iletiye dönüşmektedir. Bu ilandan da anlaşıldığı üzere, iletinin üretildiği duygu hâlinin kodlanması süreci iletinin alıcıların kendi duygu ve düşünsel algılarıyla tamamlanmaktadır.

Göndergesel İşlev

İletişime konu olan mesajı açık ve net bir şekilde, üretildiği bağlam çerçevesinde muhatap/lar/ına olduğu gibi kavratmak anlamına gelen göndergesel işlevin karşılanmaması mesajın yanlış, dolaylı iletilmesi anlamına gelmektedir. "Kültürlü"[!] insanların oturduğu bir apartmanda "kültürsüz"[!] insanları muhatap almayan bir duyuru göndergesel işlevin nasıl karşılanmadığını göstermektedir.

Bu apartman duyurusunda [Fotoğraf 3] muhatap alınan apartman sakinlerinin kültürlülüğünü belirleyen değişkenler, toplu yaşama kültürüne aşinalıktan bağımsızdır. Toplumun geneli içinde yüksek eğitim kurumlarında tahsil görenlerin kültürlü olarak tanımlandığı malum olduğundan, bu türden bir tahsile sahip olmayan apartman sakinleri bu duyurudaki mesajın alıcıları arasına dâhil edilmemiştir. Üretilen mesajda alıcılar için hedef olarak belirlenen ileti "bahçeye çöp atmayın" iken; iletişim ortamı için seçilen aracın yazı olması, seçilen kelimelerin bağlamsal karşılığının tahlil edilmeden seçilmesi sebebiy-

le alıcıya ulaşan mesaj "kültürsüz apartman sakinleri bahçeye çöp atmıyor"a dönüşmüştür.

Bir önceki duyuruda da [Fotoğraf 2] benzer şekilde iletişime konu olan mesajda seçilen kelimeler, mesajın iletiye dönüşürken bağlamının kaybolmasına neden olmaktadır. Burada, yöneticinin apartman sakinlerine iletmek istediği mesaj muhtemelen "sizler beni usandırdınız, ben ayrılıyorum" iken; hem iletişim ortamından hem de aracından kaynaklanan bağlamsal kopuklukla mesaj iletiye "sıkıldığım için yöneticiliği bırakıyorum" şeklinde ulaşmaktadır. Görüldüğü gibi, burada da iletişim kurmak gayesiyle üretilen mesaj iletiye dönüşemediği için mizah merkezli iletişim ortamlarına tema olmaktan öteye geçememektedir.

Üstdilsel İşlev

Gönderenin mesaj içine kodladığı anlamların dolaylı ve dolaysız tüm yönleriyle tek bir manaya karşılık gelerek kavranması üstdilsel işlevin karşılanması anlamına gelmektedir. Üstdilsel işlevin tam anlamıyla karşılandığı iletişimde, mesajı üreten üretici gerçek manayı dolaylı ifade içine gizleyerek alıcılara iletmek gayreti içindedir. Ne var ki üstdilsel işlevin karşılanması mesajın işlendiği ortamdaki kodlama ve bağlamdan manasını kaybetmeden karşı tarafa ulaştırılmasını zorunlu kılmaktadır. Bununla birlikte, bu işlevin karşılanması, mesajın hazırlanması sırasında seçilen kelimelerin kültürel ve sosyal bağlam içinde ifade ettiği çoklu anlamlara aşina olmasını gerektirmektedir.

Daha açık bir ifadeyle, bağlam ve kod ortamına düşen mesajın muhtevasının korunarak, olduğu şekilde alıcıya aktarılması ancak alıcının bağlama olan tanıdıklığı ile mümkün olabilmektedir. Bu cümleden bir örnek [Fotoğraf 4] olarak, "İnsan olan garaj önüne park etmez" şeklindeki apartman duyurusu, üstdilsel mana "Erdemli insanlar bu garajın önüne aracını park etmez" şeklindedir. Burada "insan" kelimesi fizyolojik, sosyal ve kültürel yanlarıyla kapsamlı bir kavrama karşılık gelmektedir. Bu bakımdan, "insan" veya "insan olmak" için tanımlanan davranış, tavır ve tutumlar ise kültürler arası farklılık göstermektedir. Bir başka örnekte de [Fotoğraf 7] "alet" kelimesinin tanımladığı bir nesneye bağlam içinde yer verilmediği görülmektedir. Bu mesajın gönderenin seçtiği alet[4] kelimesini içeren ilanın asılı olduğu ortamda işaret ettiği bir alet olmaması bu durumun nedenidir. Mesajın göndericisi olarak yöntemin "Aleti elleme" emir cümlesi şeklinde kodladığı iletinin bağlamı üstdilsel anlamlıdır. Bağlam, alıcının cinsiyeti çerçevesinde değişmektedir. Mesajın alıcısı olarak tanımlanan apartman sakinlerinden erkek olanların bi-

[4] Alet kelimesinin bu mesajda göndermede bulunduğu bir anlam da kelimenin argodaki karşılığıdır. Alet kelimesinin argodaki anlamı için bakınız: Aktunç 1998: 35.

lişsel farkındalığıyla bu mesajda kodlanan ileti bağlam köprüsünde değişim geçirmektedir.

Çağrı/İleti İşlevi

Çağrı işlevi, iletişim kurma çabası içindeki birey/ler tarafından üretilen mesajın muhtevasındaki mana ve imaları olduğu gibi, doğrudan ileti hâlinde alması beklenen alıcıya ulaşmasıdır. Çağrı işlevi, iletişimin işlevleri arasında en güç ve nadir karşılanandır. Zira çağrı işlevinin düzgün ve tatmin edici bir seviyede karşılanması için belirli şartların sağlanmış olması gerekmektedir. Bu minvalde olarak öncelikle üretilen mesajın muhatabı veya muhataplarının tek tek alıcı olarak tanımlanması şarttır.

Diğer yandan, mesajı üretenin, çağrı oluşturmak için en açık ve net bir şekilde iletişim talebine konu olan meseleyi izaha dönüştürmesi şarttır. Böyleyken, apartmanda yaşayan Müslüman yetişkin erkekleri muhatap alan ve töhmet altında bırakan bu ilanda [Fotoğraf 5] apartmandaki gayrimüslimler, kadınlar, çocuklar, apartmana gelen misafirler mesajın hedef kitlesinde bulunmamaktadır. Diğer yandan kınama duygusu ve tehdit dürtüsüyle hazırlanan mesajın muhtevası ileti boyutuna da ulaşamamaktadır. Zira, bu duyurudaki kınama ve tehdidin muhatabının mesajın hedef kitlesi dışında olması da ihtimal dâhilindedir. Görüldüğü gibi, iletişime konu olan mesajın muhtevasının, mesajın muhataplarına tam ve doğru şekliyle ileti olarak aktarılması anlamına gelen çağrı işlevi karşılanmamaktadır. İleti oluşturulamadığı için, mesaj izahla da donatılamamakta, mizaha dönüşmektedir.

Sonuç

İletişim, bireyin sosyal ve fiziksel varlığını sürdürebilmek adına geliştirdiği sosyalleşme araçlarından biridir. Sosyal grubun bir üyesi olarak birey, kelimelere, seslere, göstergelere veya hareketlere dayalı bu araç vasıtasıyla, sosyal ilişkilerini geliştirmektedir. Bireyin sosyalleşme sürecinde karşılaşması muhtemel uyumsuzlukları en aza indirgeyen gülmek fiili de mizah ve iletişimin kesişme noktasında yer almaktadır. Mizah iletişime konu olan mesajın iletiye dönüşmesi açısından güçlü bir iletken vazifesi üstlenebildiği gibi kimi hâllerde de kendisinin mesajı taşıyan araç olduğu görülmektedir. Ne var ki iletişimin nihai hedefi olan karşılıklı uzlaşmanın teşekkül etmediği hâllerde de, uzlaşmaya konu olan mesajın alıcılara doğru bir şekilde aktarılamadığı anlaşılmaktadır. Bu durumun gözle görülür temel nedenleri, mesajın açık ve net bir şekilde üretilmemesi, alıcı kitlesinin tanımlanmamış olması, iletişim aracı ve ortamı olarak yazının tercihen kullanılmış olması şeklinde sıralanmaktadır.

Çalışmamıza konu olan apartman duyurularındaki, mesajların "saldırganlık", "gücenme", "yergi", "dayanışma", "eleştiri", "kınama" gibi duygu

ve dürtülerle hazırlanmış olması da söz konusu duyuruları iletişim boyutuyla işlevsiz kılmaktadır. Bu duyuruların iletişimin belli başlı işlevlerini karşılayamaması da izahın mizaha dönüşmesine sebep olmaktadır. Bu durumun altında yatan temel neden uyumsuzluk kuramı açısından değerlendirildiğinde, mesajı üretenle ile mesajı tüketen arasındaki mana uyumsuzluğundan mizah ortaya çıktığı görülmektedir. Böylesi uyumsuzluklar karşısında gerek mesajın muhtevasındaki iletiye muhatap olan birey gerekse mesajı okuyanlar için anormal veya beklenmedik son ile oluşan şaşkınlık oluşmaktadır. Bütün bu hâllerde gönderici ile alıcı arasındaki mesaj, izahtan mizaha dönüşmektedir.

Kaynaklar

AKTUNÇ, Hulki (1998), *Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

APTE, L. Mahadev (1992), "Humor", *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, ed.: Richard BAUMAN, Oxford University Press, Oxford, pp. 67-75.

ARİSTOTELES (1922), *Poetics*, Trans.: S. C. BUTCHER, MacMillan and Co., London.

ARİSTOTELES (1909), *The Rhetoric of Aristotle,* trans.: Sir Richard CLAVERHOUSE JEBB, ed.: John Edwin SANDYS, Cambridge Universty Press, Cambridge.

ARİSTOTELES (2013), *Retorik*, çev.: Mehmet H. DOĞAN, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BARDON, Adrian (2005), "The Philosphy of Humor", *Comedy: A Geographic and Historical Guide 2*, ed.: Mauice CHARNEY, Greenwood Publishing Group, pp. 462-477.

BAYRAKTAR, Zülfikar (2010), *Mizah Teorileri ve Mizah Teorilerine Göre Nasreddin Hoca Fıkralarının Tahlili*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

BEATTİE, James (1779), "An Essay on Laughter and Ludicrous Composition", *Essays on Poetry and Music*, Edward and Charles Dilly, London, pp. 310-357.

BERGSON, Henri (2013), *Gülme,* Mitra Yayınları, İstanbul.

CİCERO (1942), *On the Orator,* prep.: E. H. WARMİNGTON, Harvard University Press, Cambridge.

CLARK, Michael (1970), "Humour and Incongruity", *Philosophy*, Vol. 45, No. 171, pp. 20-32.

FİSKE, John (1996), İletişim Çalışmalarına Giriş, çev.: Süleyman İRVAN, Bilim ve Sanat Yay., Ankara.

FREUD, Sigmund (2003), *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkiler*, çev.: Emre KAPKIN, Payel Yayınevi, İstanbul.

GÜVENÇ, Ahmet Özgür (2014), *Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Mizahi Destanlar*, Gece Kitaplığı, Ankara.

KANT, Immanuel (1987), *Critique of Judgment*, trans.: W. S. PLUHAR, Hackett Publishing Company, Indiana.

KİERKEGAARD, Soren (2009), *Concluding Unscientific Postscript*, Ed.: A. HANNAY, Cambridge University Press, Cambridge.

MORREALL, John (1982), "A New Theory of Laughter", *Philosophical Studies*, 42, 2: 243-254.

MORREALL, John (1983), *Taking Laughter Seriously*, State University of New York Press, New York.

ÖĞÜT EKER, Gülin (2009), İnsan Kültür ve Mizah, Grafiker Yayınları, Ankara.

PHİLLİPS-ANDERSON, Michael Andrew (2007), "A Theory Of Rhetorical Humor in American Political Discourse", University of Maryland, Doctoral Dissertation.

SCHOPENHAUER, Arthur (1909), *The World as Will and Idea*, trans.: R. B. HALDANE and J. KEMP, Kagan Paul, London.

SCHULTZ, Thomas (1976), "A Cognitive-Developmental Analysis of Humor," *Humor and Laughter: Theory, Research and Applications*, ed.: T. CHAPMAN and H. FOOT, Wiley, New York, pp. 12–13.

SULS, Jerry (1972), "A Two Stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-Processing Analysis", The Psychology of Humor, ed.: P. McGHEE and J. GOLDSTEIN], Academic Press, New York, pp. 81-99.

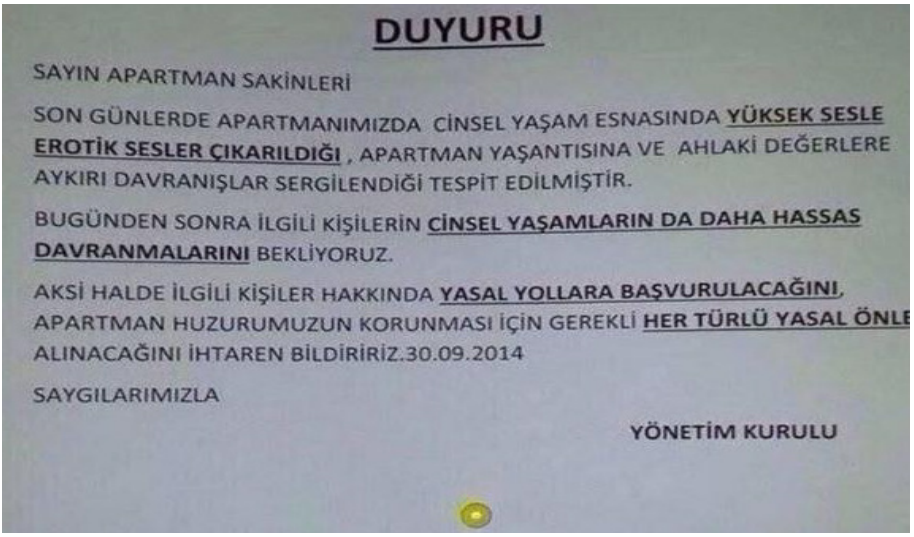
ŞENTÜRK, Rıdvan (2010), *Gülme Teorileri*, Rasyo Yayınları, İstanbul.

TÜRKMEN, Fikret (1996), "Mizahta Üstünlük Teorisi ve Nasreddin Hoca Fıkraları", *Türk Kültürü*, 403: 649-655.

USTA, Çiğdem (2009), *Mizah Dilini Gizemi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

WİCKBERG, Daniel (1998), *The Senses of Humor: Self and Laughter in Modern America*, Cornell University Press.

Ekler



DUYURU

SAYIN APARTMAN SAKİNLERİ

SON GÜNLERDE APARTMANIMIZDA CİNSEL YAŞAM ESNASINDA **YÜKSEK SESLE EROTİK SESLER ÇIKARILDIĞI** , APARTMAN YAŞANTISINA VE AHLAKİ DEĞERLERE AYKIRI DAVRANIŞLAR SERGİLENDİĞİ TESPİT EDİLMİŞTİR.

BUGÜNDEN SONRA İLGİLİ KİŞİLERİN **CİNSEL YAŞAMLARIN DA DAHA HASSAS DAVRANMALARINI** BEKLİYORUZ.

AKSİ HALDE İLGİLİ KİŞİLER HAKKINDA **YASAL YOLLARA BAŞVURULACAĞINI**, APARTMAN HUZURUMUZUN KORUNMASI İÇİN GEREKLİ **HER TÜRLÜ YASAL ÖNLE** ALINACAĞINI İHTAREN BİLDİRİRİZ.30.09.2014

SAYGILARIMIZLA

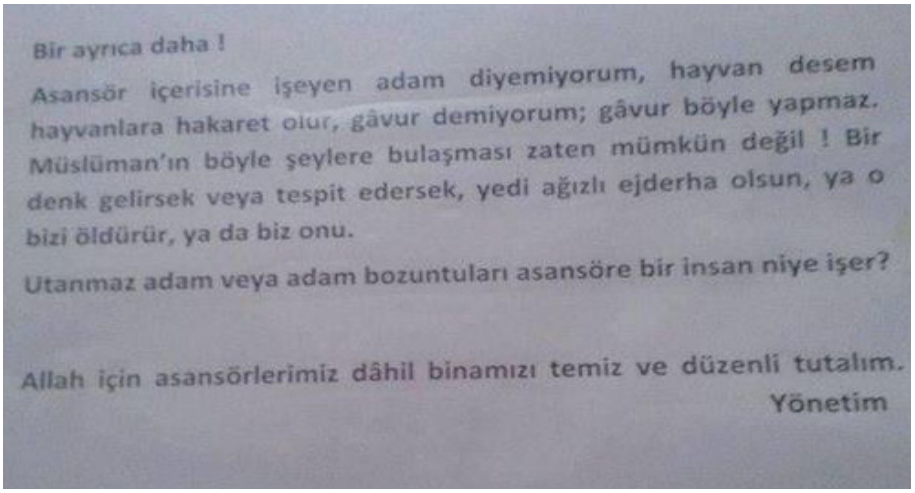
YÖNETİM KURULU

Fotoğraf 1

Fotoğraf 2

Fotoğraf 3

Fotoğraf 4



Bir ayrıca daha !

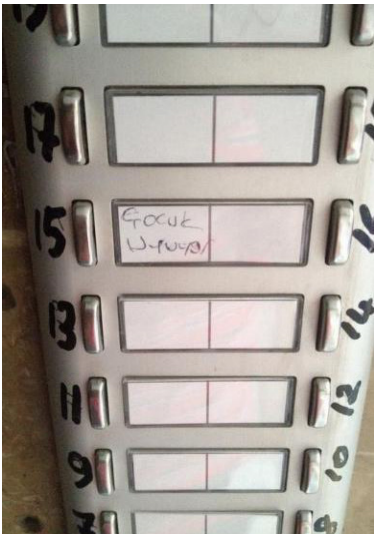
Asansör içerisine işeyen adam diyemiyorum, hayvan desem hayvanlara hakaret olur, gâvur demiyorum; gâvur böyle yapmaz. Müslüman'ın böyle şeylere bulaşması zaten mümkün değil ! Bir denk gelirsek veya tespit edersek, yedi ağızlı ejderha olsun, ya o bizi öldürür, ya da biz onu.

Utanmaz adam veya adam bozuntuları asansöre bir insan niye işer?

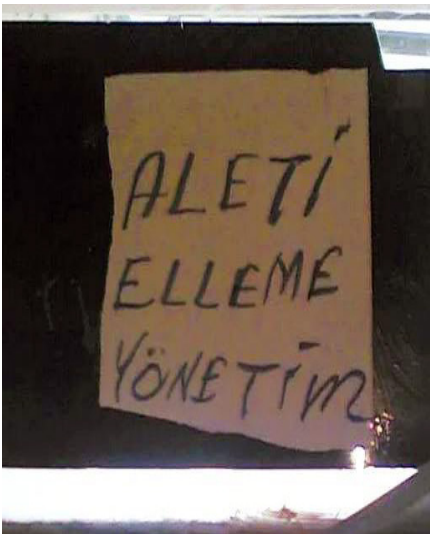
Allah için asansörlerimiz dâhil binamızı temiz ve düzenli tutalım.

Yönetim

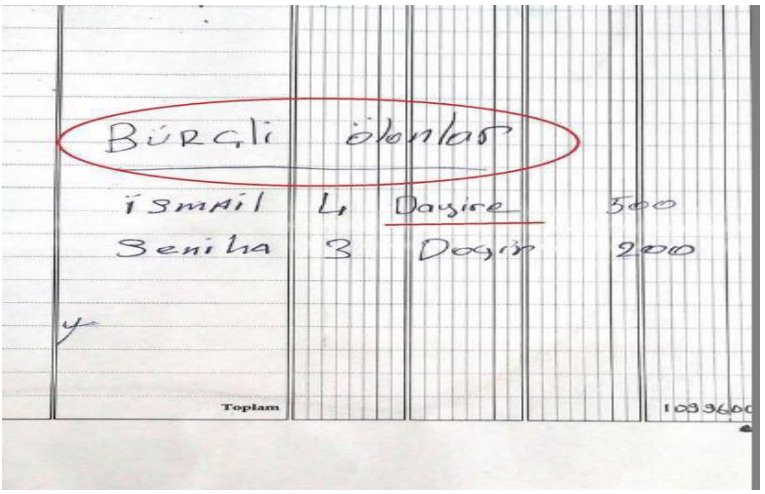
Fotoğraf 5



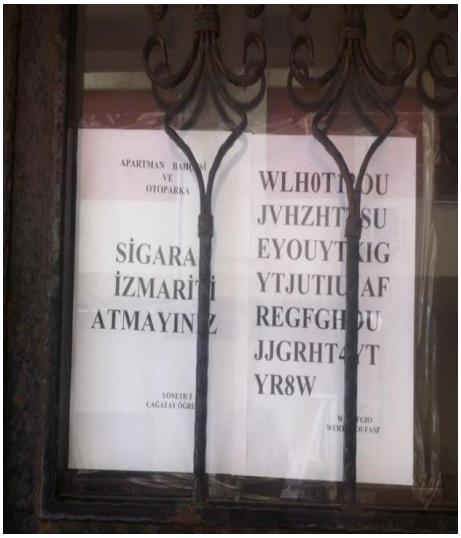
Fotoğraf 6



Fotoğraf 7

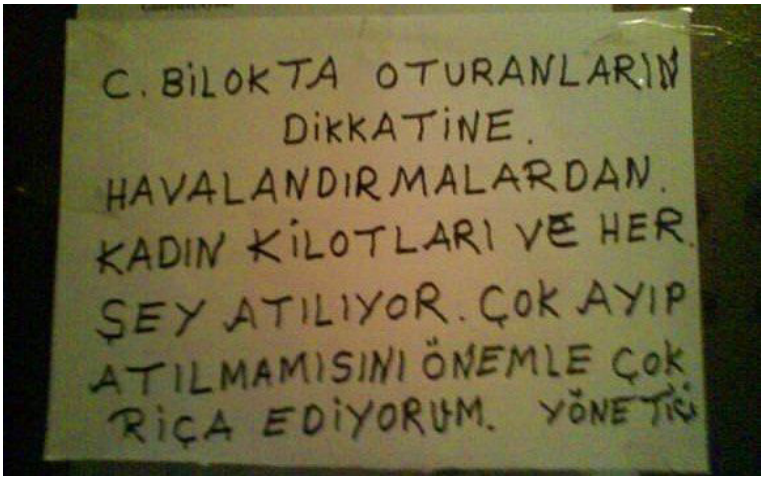


Fotoğraf 8

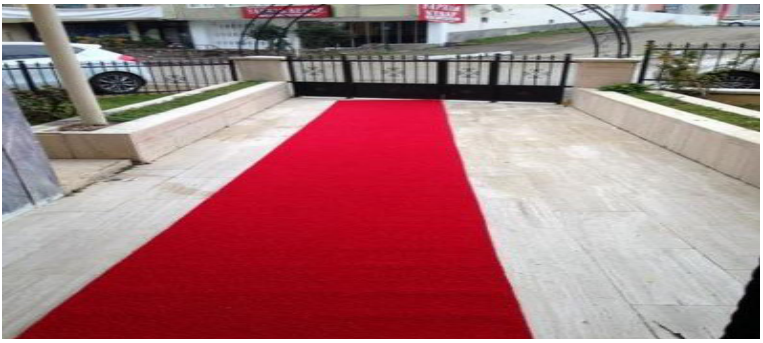


Fotoğraf 9

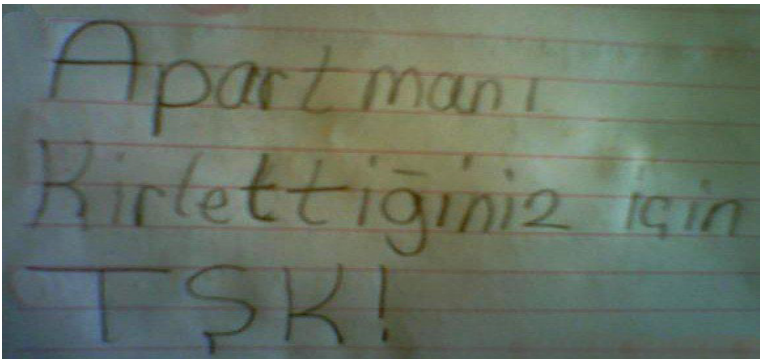
Fotoğraf 10



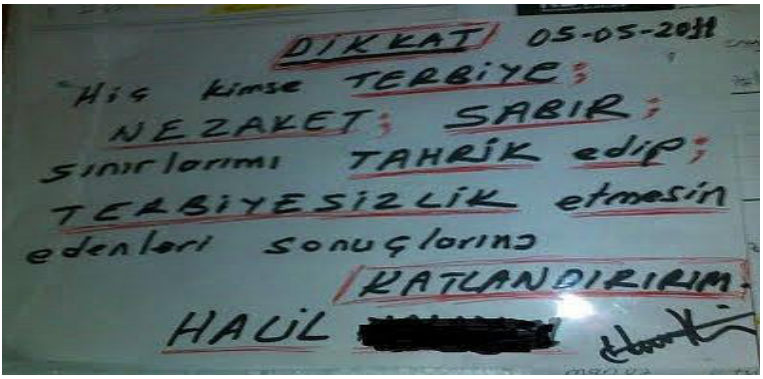
Fotoğraf 11



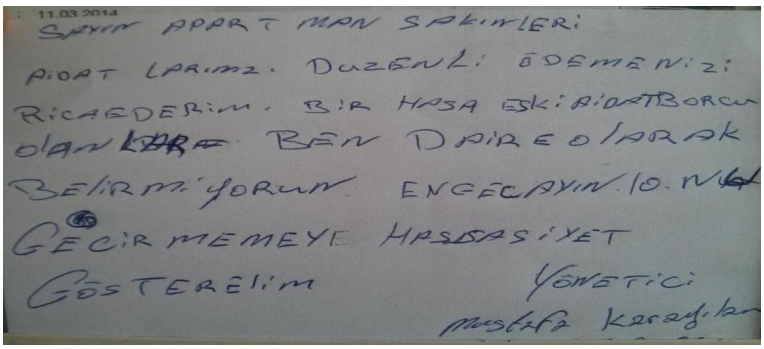
Fotoğraf 12



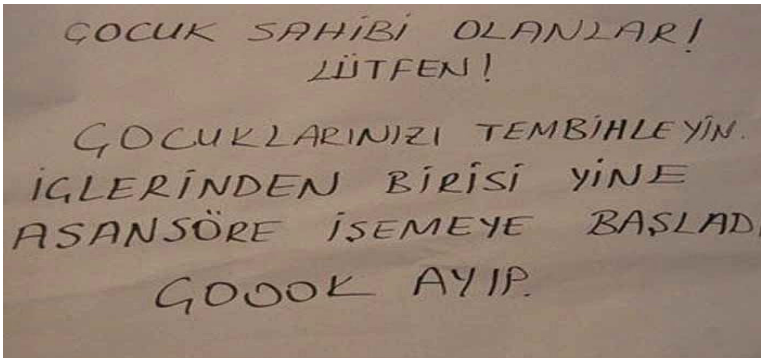
Fotoğraf 13



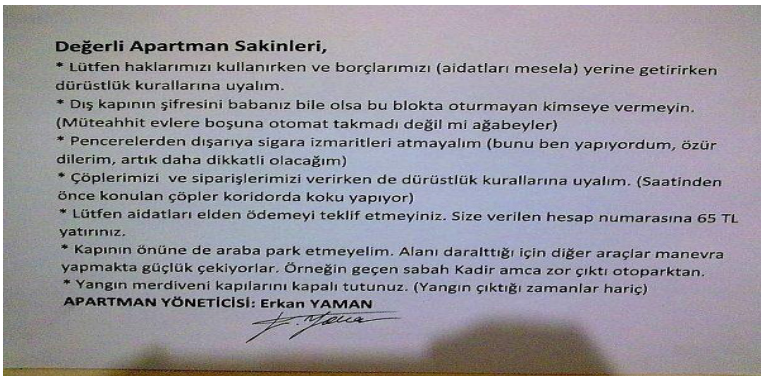
Fotoğraf 14



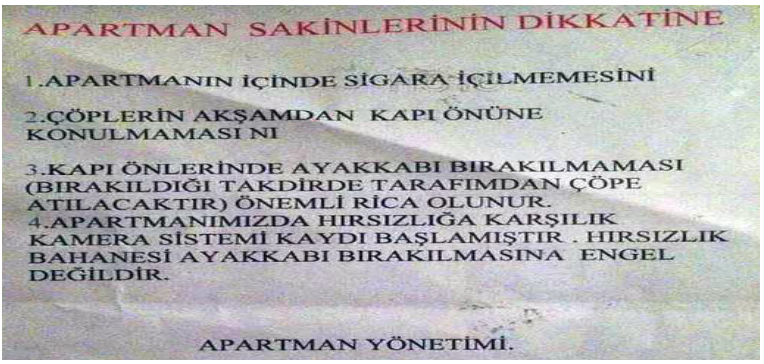
Fotoğraf 15



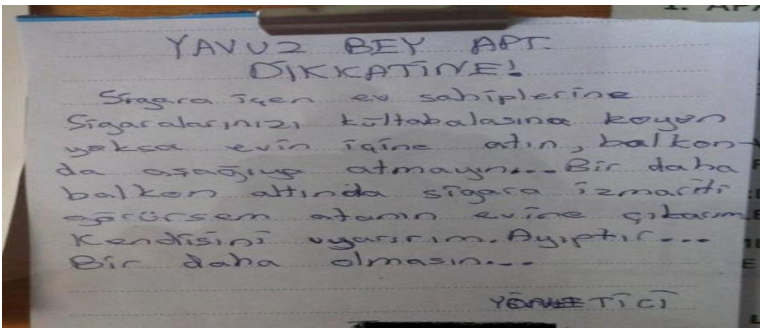
Fotoğraf 16



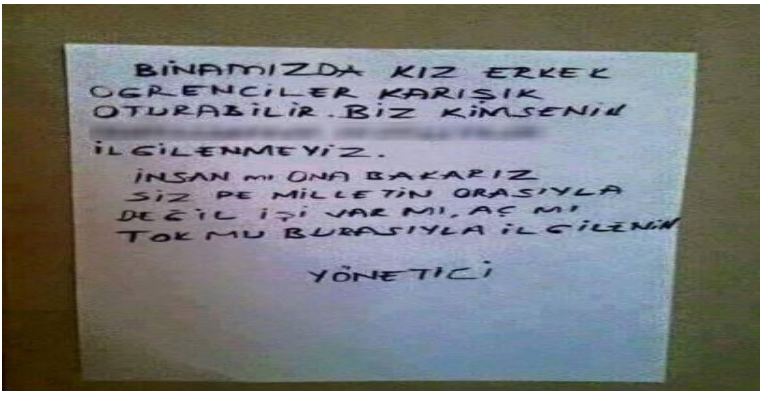
Fotoğraf 17



Fotoğraf 18



Fotoğraf 19



Fotoğraf 20

HALİL NİHAT'IN, MEHMET AKİF'İN ÂSIM'INI TANITAN MİZAHİ BİR MANZUMESİ

Muharrem DAYANÇ[*]

Giriş *veya* tipleştirme furyası

Kökleri Lale Devri'ne kadar inen ve daha çok askerî nitelik taşıyan Türk modernleşmesi Tanzimat'tan sonra gazetelerin de etkisiyle sosyal bir nitelik kazanmaya başlar. Bu sosyalleşme başta devrin aydınları olmak üzere yavaş yavaş toplumun bütün kesimlerine sirayet eder. Varlıklarını daha çok Tanzimat sonrası yenileşme hareketlerine borçlu olan elit kesim kaleme aldıkları eserlerde geleceği kuracak/kurtaracak tipler geliştirmeyi önceler hatta böyle bir edebî tavrı bireysel ve toplumsal bir ödev olarak görürler. Gazeteci, devlet adamı, çevirmen, eleştirmen, yazar gibi ortak özelliklere sahip bu aydınlar topluluğu yanlış Batılılaşmanın doğurduğu tipleri kıyasıya eleştirirken bunların karşılarına idealize ettikleri yerli tipleri/timsalleri koymayı da ihmal etmezler.[1] Tanzimat yıllarından 1960'lara kadar varlıklarını hatırı sayılır bir şekilde hissettirip daha çok şair ve romancılardan oluşan bu aydınlar korosu, ütopik nitelikler taşıyan kurucu/kurtarıcı tiplerin/timsallerin yanı sıra aktarıcı/ithal edici ve toplumsal kahraman olarak nitelendirilebilecek tipler de geliştirmişlerdir.[2] Somut örneklerden hareketle ifade etmek gerekirse bu tipleştirmelerde akla ilk gelenler; Şinasi'nin "aklı esas alan yeni aydın tipi", Namık Kemal'in "iradeli, eğitimli, vatansever insan tipi", Mizancı Murat'ın "Türk'e

---

[*] Prof. Dr. / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

[1] Bu konuda etraflıca bilgi için bk.: Abdullah Şengül (2006), "Değişimin Öncüleri: Model Şahıslar ve Türk Edebiyatına Yansımaları", *Erdem Dergisi*, S 44-45-46, s. 129-154.

[2] Ece Ayhan, "*Düşünce tarihimiz 'şiir' tarihimize çok şey borçlu olabilir. Ama şimdiler 'düşüncede' söz gelimi bir Asaf Savaş Akat, bir Şerif Mardin, bir Yalçın Küçük… var.*" der ve bu görüşlerini birçok yazıda yineler. Bundan kasıt, 1960'lardan sonra hemen her alanda kendisini hissettirmeye başlayan okumuş yeni bir zümrenin eskiden sadece şair ve romancılara bahşedilen aydın olma vasfını kendi lehlerine değiştirmeye başladıkları gerçeğidir. (Bilgi için bk.: Ece Ayhan (2014), "Mehmet Siyah Kalem ve 'Tehlikeli Şiir'", *Sivil Denemeler Kara*, YKY, İstanbul, s. 70.)

dayalı Osmanlıcı insan tipi", Tevfik Fikret'in "fen bilimlerinin ülkeye getirilmesini önceleyen Haluk tipi", Ömer Seyfettin'in "çağdaş bir Don Kişot olarak adlandırılabilecek Efruz Bey tipi", Ziya Gökalp'in "*Kızılelma*'da Ay Hanım", Halide Edip'in "*Yeni Turan*'da Kaya", Ahmet Hikmet'in "*Gönül Hanım*'da Mehmet Tolun karakterleriyle oluşturdukları Türkçü/Turancı tipler"; Nazım Hikmet'in "sosyalizmi ithal etmeyi amaçlayan Memet tipi", Necip Fazıl'ın "millî ve manevi değerleri yeniden yeşertecek Mehmet tipi" şeklinde sıralanabilir.[3] Tipleştirme furyasının bütün ağırlığıyla hüküm sürdüğü bir zaman dilimi olarak da düşünülebilecek 1860-1960 yılları arasında yukarıdakiler dışında da birçok örnek bulmak mümkündür. Fakat bütün bu örneklerle birlikte bugüne kadar etkisini hemen hemen hiç kaybetmeyen bir başka tipleştirme örneği daha vardır ki o da Mehmet Akif'in "Âsım"ıdır (Düzdağ 2006: 19-64). "Âsım tipi"ni diğer örneklerden ayıran temel nitelik, halkın içinden çıkan millî bir timsal olmakla birlikte tek bir dünya görüşüyle/ideolojiyle açıklanamaz oluşudur. Âsım, bu temel niteliklerin kendisine kazandırdığı ferasetle içinde yaşadığı toplumun ihtiyaçlarını doğru yorumlar ve realist bir yaklaşımla dünyada ilk modern üniversitenin kurulduğu Berlin'in (Kenan 2015: 352) yolunu tutar (Elmas 2008:140-147). Ne romantik medeniyetçi algının cennet olarak vasıflandırdığı Paris gelir aklına ne Türkçü/Turancı görüşün arketipsel mekânı Orta Asya ne de II. Meşrutiyet sonrası siyasal İslamcı bakış açısının öne çıkardığı Mısır, Hint ve Arap coğrafyası.

"Âsım" *veya* "Mucize Bir Şiir"

İçinde yaşadığı toplumun bir numunesi olarak Âsım'ı temelde "babalar ve oğullar" metaforuyla okumak mümkündür. Millî ve kültürel anlamda devamlılık kavramı üzerine inşa edilen bu metaforda babalar Hoca Tahir Efendi ile Köse İmam, oğullar Hocazade ile Âsım'dır. Çok yönlü özellikler arz eden bu ilişkide dikkat çeken ilk bağ biyolojik ve duygusal bağdır. Çünkü Hoca Tahir Efendi, Hocazade'nin; Köse İmam, Âsım'ın babasıdır. İkinci bağ eğitim bağıdır. Köse İmam, Hoca Tahir Efendi'nin, Âsım da -kısmen de olsa- Hocazade'nin öğrencisidir. Bu etkileşimin ortaya çıkmasındaki diğer faktörler, beslenilen kaynaklardaki ortaklık, düşünce/ideal birliği ve dostluk/muhabbet gibi unsurlardır denilebilir.

Aruzun *Feilâtün/ feilâtün/ feilâtün/ feilün* ve *Mefâilün/ feilâtün/ mefâilün/ feilün* kalıpları ve mesnevi nazım şekliyle yazılan "Âsım" manzumesi-

[3] Himmet Uç (2000), "Akif'in Hikâyelerindeki Tipler Erkekler/Âsım", *Mehmet Akif ve Hikâye Sanatı*, Bizim Büro Basımevi, Ankara, s. 33-38. Ayrıca bilgi için bk.: (Abdülkadir Hayber (1993), *Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin Romanlarında Nesil Çatışmaları*, MEB Yayınları, İstanbul, 410 s.; Fazıl Gökçek (2005), "Nesil Çatışması: Âsım", *Mehmet Akif'in Şiir Dünyası*, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 221-235.; Mehmet Kaplan (2001), "Nesillerin Ruhu", *Nesillerin Ruhu*, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 13-29.)

nin 1086 mısralık kısmı, Eylül 1919 tarihli 441. sayıdan Ağustos 1924 tarihli 613. sayıya kadar, zaman zaman sekteye uğrasa da, birer haftalık periyotlarla *Sebîlürreşâd Dergisi*'nde tefrika edilir (Ersoy 1988: CXVI-CXVII). *Sebîlürreşâd*'daki tefrikası Ağustos 1924'te biten bu manzume, direkt kitaba giren 1206 mısrayla birlikte aynı yıl ve aynı ay içinde kitap olarak yayımlanır.[4] Kısacası önemine binaen, "2292 mısralık bu manzumenin 1086 mısralık kısmının *Sebîlürreşâd* dergisinde yukarıda belirtilen tarihler arasında yayımlandığını, geriye kalan 1206 mısralık bölümünün ise doğrudan 1924'deki bu baskıya konulduğunu" bir kere daha hatırlatmakta yarar var (Düzdağ 1988: 129-132).

Âsım'ın kitap olarak çıkması kamuoyunda fazla bir yankı uyandırmaz. "Bir iki gazete yalnız intişârını haber verir, bir ikisi de bir iki takdir cümlesi ilave eder." (Süleyman Nafiz 2015: 90). Kitabın çıkışından bir ay sonra ve 19 Eylül 1924 tarihinde Mehmet Akif'in sağlığında yayımlanmış *ilk* ve *tek* eser olan Süleyman Nazif'in *Mehmet Akif* adlı kitabı neşredilir.[5] Bu neşir, kitabın yayımlanmasının bir adım öncesinde, Nazif'in "Son Nefesimle Hasbihâl" (Süleyman Nazif 1979: 115-117) adlı manzumesine Akif'in "Süleyman Nazif'e" (Ersoy 1988: 433-434) serlevhalı bir şiirle cevap vermesinin vefalı bir karşılığı olarak düşünülebilir.[6] Eser aslında, 1919 yılının temmuz ile eylül aylarını kapsayan iki aylık süreçte *Servet-i Fünûn*'da tefrika edilmiştir. Nazif tefrikayı kitaba dönüştürürken kendi ifadesiyle esere "birkaç sayfa daha ilave eder." Bu birkaç sayfadan kasıt, devrinde "Âsım" için kaleme alınan çok az değerlendirmeden biri olan "Bir Mucize Şiir" adlı yazı olmalıdır (Süleyman Nafiz 2015: 90-100).

Süleyman Nazif "Bir Mucize Şiir" adlı bu yazıya, devrin Âsım'a hak ettiği ilgiyi göstermemesine sitem ederek başlar. Fakat ikinci paragrafın hemen başına "şimdilik" kaydını düşer ve bu sessizliğin geçici olduğuna vurgu yaparak şöyle der: "İstikbâlin onunla *dâima meşgul olacağına eminim*" (Süleyman Nafiz 2015: 90).

Daha sonra Nazif, Frenklerin, kuğu kuşunun en güzel ve can yakıcı terennümlerini ölürken çıkardıklarına inandıklarını hatırlatır ve Akif'i ızdırap içinde kıvrana kıvrana can veren altı yüz senelik bir devrin kuğusuna, "Âsım"

---

4 Mehmed Akif (1924), Âsım, İstanbul, Sebîlürreşâd Kütüphanesi Neşriyatı, 132 s.

5 "Neşre hazırladığımız bu kitap, ilk defa 1924 yılında, Mehmed Akif'in sağlığında basılmıştır. Şairimiz hakkında yayınlanmış *ilk* kitap olduğu gibi, kendisi hayattayken çıkmış *tek* eser olma özelliğine de sahiptir." Ertuğrul Düzdağ'a ait bu görüşler için bakınız: Süleyman Nazif (2015), "Eser Hakkında", *Mehmet Akif*, haz.: Ertuğrul Düzdağ, Kapı Yayınları, İstanbul, s. VII.

6 D. Mehmet Doğan (2008), "Mehmet Akif ve Süleyman Nazif", *Vefatının 71. Yılında Mehmet Akif Ersoy Bilgi Şöleni Mehmet Akif Dönemi ve Çevresi*, TYB Vakfı Mehmet Akif Araştırmaları Merkezi Yayınları, Ankara, s. 254-271.

manzumesini de o kuğunun ölürken terennüm ettiği ölümsüz neşideye benzetir.

Nazif, Akif'in bütün şiirlerini büyük bir dikkatle takip edip okumaktadır. Mesela daha önce okuduğu "Necid Çöllerinden Medine'ye" (Ersoy 1988: 311-317) başlıklı manzume Akif'in şiirlerinin zirvesidir ve artık bu zirvenin aşılması mümkün değildir. Fakat Nazif bu görüşünde yanılır çünkü "Âsım" bir daha oluşturulması çok da mümkün görülmeyen yeni bir zirvedir ve Akif bu şiiriyle "Necid Çöllerinden Medine'ye" adlı şiirini geçmiştir. Hasılı bu iki şiir, Nazif'in gözünde, artık sıradağlar gibi yan yana durmaktadır.

Yazının devamında şiirin içeriği, kişileri ve olay örgüsüyle ilgili de bilgiler veren Nazif bunları metinden seçtiği alıntılarla örnekler ve Akif'in üslubunda, bazen ressam bazen de usta bir bestekâr inceliği görür. Manzumenin başkahramanı Âsım'a da özel bir yer ayıran Nazif, bu ütopik kahramanın fiziksel ve ruhsal portresini ana hatlarıyla ve nesnel bir tavırla çizer. Ayrıca Âsım'ın babasıyla yaşadığı görüş ayrılıklarını nesil çatışmaları bağlamında değerlendirmeyi de ihmal etmez.

Süleyman Nazif, "Âsım" adlı manzumenin Çanakkale Savaşlarını tasvir eden ve daha sonra müstakil bir şiir gibi algılanan bölümünü bugünkü bilinen şekliyle âdeta metinden keserek kitabına alır. Bu durum, şiirin bu bölümünün, metnin zamanla en popüler kısmı hâline gelmesinde etkili olmuş ilk dikkat olarak düşünülebilir. Alıntıdan sonra Âsım'ın bu bölümünün şehitleri bile titretip sarartacak kadar etkili olduğunu vurgulayan Nazif, şairin metni yazarken hissettikleriyle şehitlerin yaşadıklarını bir tutar. Şiirin yazılışının hikâyesini[7] bildiğini hissettiren bu ifadeler Akif'le ilgili sarsıcı cümlelerle şöyle devam eder:

> *"Şâir-i İlâhî!*
>
> *Evet, Allah'ın yalnız şehidleri değil, şâirleri de var. Mehmet Akif gibi mızrâb-ı beyânı âlâm-ı İslâm olan ve bu âlâmı kendi kalbine yerleştirerek, kalb-i İslâm'ı göğsünün içine sığdıran bir şâiri görünce, şehidler '**Biz bu kadar eziyet çekmedik; ve** ıstırâbın **bu derecesine biz tahammül edemeyiz!...**' derler.*
>
> *...*
>
> *On sene evvel Necid çöllerinden Medine'ye giderken, üzerinden geçtiğin şâhika-i sanatten daha yüksek ve ufukları daha vâsi şevâhika çıktın. Tebrik ederim"* (Süleyman Nafiz 2015: 99-100).

---

7 Bu konuda bilgi için bk.: Muharrem Dayanç (2007), "Mehmet Akif Ersoy'un Çanakkale Şehitleri Şiirinin Hikâyesi", *Türk Yurdu,* S 235, s. 56-59.

Süleyman Nazif, *Mehmet Akif* adlı kitabı ve "Bir Mucize Şiir" adlı yazısıyla Akif literatüründe önemli bir yere sahiptir. Hem kitap hem yazı, devrinden sonra yapılan Akif ile ilgili çalışmaları ciddi anlamda etkilemiş ve şairle ilgili verilen/verilecek olan birçok hükmün kaynağını oluşturmuştur.

Âsım'a mizahla yol almak

Süleyman Nazif'in bu kitap ve yazısından sonra Mehmet Akif'in "Âsım"ına yöneltilen bir başka önemli ve entelektüel dikkat Halil Nihat'ın[8] 1924'te Arap harfleriyle basılan *Mâhitâb* adlı kitabında yer alan "Yeni Kitaplar: Âsım" adlı mizahi manzumesidir. Halil Nihat'ın, *Sihâm-ı* İlhâm (1921) ve *Ayine-i Devrân*'dan (1924) sonra üçüncü şiir kitabı olan *Mâhitâb*, on sekiz mizahi şiir ve tarih olarak düşürülmüş bir dörtlükten oluşur (Dayanç 1993: 44).

Halil Nihat'ın "Yeni Kitaplar: Âsım" adlı manzumesi Mehmet Akif'in "Âsım"ı gibi aruzun *Feilâtün/ feilâtün/ feilâtün/ feilün* kalıbı ve mesnevi nazım şekliyle yazılmıştır ve dolayısıyla bu şiir, şekil, içerik ve üslup olarak *Safahat*'ın Altıncı Kitabı "Âsım"a yazılmış kısa bir mizahi ***nazire***yi andırır. Manzume, yanlış anlama esası üzerine kurulmuş mizahi bir hasbihâlle başlar. Soru cümlesiyle başlayan bu diyalogda yazar anlatıcı ile kimliği belirsiz biri sohbet etmektedir:

-Gâlibâ çıktı bugün… "Âsım"ı gördün mü?
-O kim?
*Şu **Vakit** sahibi Âsım mı? Hâ, Bildim! Bildim!*
Hakkı Târık Bey'in ağabeyisi… Bizim Âsım Bey! (Halil Nihat 1924: 26).

Yukarıdaki ilk mısrada "çıkmak" ve "görmek" fiillerinin çift anlamlı kullanımı metni daha başlarken yanlış anlaşılmaya müsait bir duruma getirmektedir. Çünkü bu mısrada fiillerin yakın değil, başlangıçta fark edilmesi çok da kolay olmayan uzak manaları kastedilmiş, "çıkmak" *yayımlanmak*, "görmek" *haberi olmak* anlamında kullanılmıştır. İlk bakışta kast-ı mahsusası pek anlaşılamasa da manzumenin üzerine oturtulduğu anahtar kelime Âsım'dır fakat bu isimle neyin/kimin kastedildiği belli değildir. Dolayısıyla şair ilk beyitteki "Âsım", "çıkmak", "görmek" kelimeleriyle âdeta bir muamma oluşturur ve bu muammayı yedi beyit boyunca da sürdürür. Acaba bu Âsım, Hakkı Târık Bey'in[9] ağabeyi *Vakit* gazetesi sahibi Âsım (Us) mıdır?[10] Hayır, o olamaz çün-

---

8 Kemaleddin Şenocak (1989), *Yanardağ Şairimiz Halil Nihad Boztepe*, Acar Matbaacılık Tesisleri, İstanbul, 176 s.

9 Hakkı Tarık Us hakkında bilgi için bk.: (Selahattin Öztürk, Abdurrahman M. Hacıismailoğlu (2012), "Hakkı Tarık Us", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C 42, İstanbul, s. 188-189).

10 Âsım Us hakkında bilgi için bk.: Âsım Us (2012), *Hatıra Notları*, haz.: İsmail Dervişoğlu, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 689 s.

kü o Âsım gölgesinden bile korkan bir insandır. Hatta o Âsım, Hüseyin Cahit Yalçın'ı hapishanede ziyarete gittiğinde başına bir şey gelir korkusuyla bu yazarla "resim aldırmaktan" bile korkmuştur. Mizahi nitelik arz eden muhaverelerdeki yanlış anlaşılmalar ortadan kalktıkça metin yavaş yavaş aydınlanmaya başlar ve yedinci beyitten sonra gerçek tam anlamıyla ortaya çıkar:

O değil sorduğum Âsım... Bu balık başka balık!
Hazret-i Âkif'in en son edebî şeh-kârı…
İsmi Âsım'dır... Evet, ismini öğren bari! (Halil Nihat 1924: 27).

Yukarıdaki mısralarla düğümü çözen şair, kastının Mehmet Akif'in en son şaheseri *Safahat*'ın Altıncı Kitabı "Âsım" olduğunu söyler. Şiir bu ifadelerden sonra yavaş yavaş mizahi özelliğinden koparak tanıtım yazısına dönüşmeye başlar fakat üslup tamamen değişmez.

Halil Nihat, kendisi üzerindeki etkisini de ihmal etmeden Akif'in "Âsım"ının ortaya çıkışının hikâyesini anlatır. Metindeki ifadeler, şairin daha şiir *Sebîlürreşâd*'da tefrika edilirken bu manzumeden haberdar olduğunu gösterir. Halil Nihat'a göre Akif bu şiiri üç farklı mekânda, Ankara, İstanbul ve Mısır'da yazmıştır. Akif'in hayatıyla ilgili ufuk açıcı bu bilgilerden sonra *Safahat*'ın ilk beş kitabını ezberleyecek kadar büyük bir dikkatle okuduğunu belirten Boztepe bu eserlerin bir benzerine daha önce rastlamadığını da sözlerine ekler. Zaman zaman nesnellikten kopan bu görüşlerin edebiyat tarihine ait olan kısmı bilimsel gerçeklerle örtüşür. Gerçekten de "Âsım" üç farklı mekân ve tahassürün bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Halil Nihat şiirde her şeyden önce kendi neslini masaya yatırır. Futboldan başka meşgalesi olmayan bu nesil ona göre "Akif'in kestiği tırnak bile olamaz":

Var mıdır nesl-i âhîrin buna benzer eseri?
Sâde futboldur onun varsa eğer bir hüneri!
Ölüdür şimdiki şâ'irlerimiz... Yok dirisi;
Âkif'in kestiği tırnak bile olmaz birisi! (Halil Nihat 1924: 27).

Halil Nihat yukarıdaki alıntının ilk mısrasında cevabı içinde saklı bir soru sorarak Akif'in de mensubu bulunduğu son neslin Âsım'a benzer bir eser vücuda getirememesi gerçeğine göndermede bulunur. Bu durum, yukarıdaki iki beytin edebiyatı ilgilendiren birinci eleştirel tarafıdır. Eleştirinin ikinci tarafında böyle bir eserin kolay kolay ortaya çıkamayışının nedeni vurgulanır. Bu vurgu devri açısından olduğu kadar günümüzün önemli bir sosyal gerçeğini neredeyse bir asır öncesinden bize hissettirmesi bakımından şaşırtıcıdır. Halil Nihat'a göre Akif, milletinin her anlamda yaşadıklarına tercüman olurken onunla aynı nesle mensup insanlar sadece futbolla ilgilenmektedirler. Henüz

bireysel bir merakın ötesine geçmeyen veya bir başka deyişle henüz sosyalleşmeyen, kurumsallaşmayan, ekonomisi oluşmayan, endüstrileşemeyen bu spor dalıyla ilgili 1924'lü yılları kapsayan bu tenkit ayrı bir dikkati hak eder.[11] Boztepe eleştirisinde, yaşadığı zamandan çok sanki geleceği görmüş/anlatıyor gibidir. Dolayısıyla boş işlerle uğraşan ve milletlerinin duygularına tercüman olamayan şairler ölüdürler ve Halil Nihat'a göre bunların hiçbirisi "Akif'in kestiği tırnak bile olamaz".

"Âsım" adlı bu manzumenin başkahramanın adı da Âsım'dır. Halil Nihat manzumenin hatırı sayılır bir kısmını bu kahramanı okuyucuya tanıtmaya ayırmıştır. Ona göre Âsım, her şeyden önce "millî ve sosyal bir ***tip***"tir. Âdeta edebiyat terminolojisiyle konuşan Boztepe, bu "tip"leştirmeyle yetinmez ve öncesinde çok az örneği bulunan bir kavramlaştırmaya daha imza atar. Bu kavramlaştırma, daha önce başka bir vesileyle Yahya Kemal'de de rastladığımız[12], "*Akif'in* Âsım'ıdır *bizlere millî timsâl*" (Halil Nihat 1924: 28) mısrasındaki "***millî timsal***" (rol model/millî sembol) ibaresidir.[13] Bu isabetli/ilginç kavramlaştırma çabaları Halil Nihat'ın devrine ve metne ne kadar iyi nüfuz ettiğini bize göstermesi açısından mühimdir. Âsım'la ilgili bu nitelemelerin bugün de önemini kaybetmemiş olması ayrıca vurgulanması gereken bir durumdur. Halil Nihat'a göre Âsım, heyecanlarla dolu, dini, imanı bütün, azmi kavi bir Türk oğludur. Dinsizliğin ve sarhoşluğun düşmanıdır ve biraz da bu yüzden her gece meyhane basar. Geçmişin ve bugünün örneğini henüz yetiştiremediği millî bir örnek ve mücahittir. Boztepe, millî timsal Âsım'ı bu vasıflarıyla överken yaşadığı dönemin Âsım'ını da okuyucuya duyurmayı ihmal etmez. Bu noktada mizah devreye girmiştir. Devrin Âsım'ı gölgesinden bile korkan Âsım Us'tur. Bu ikinci/gerçek Âsım'da, millî timsal-ütopik kahraman Âsım'ın özelliklerinden hemen hiçbiri bulunmaz.

Halil Nihat'ın manzumesinin dikkat çekici bir başka yönü Akif'in "Âsım"ından yapılan ve ***metinlerarası özellikler de gösteren iktibaslar***dır. "Âsım"la aynı aruz ölçüsü ve aynı nazım şekliyle yazılan bu şiirde ana metinden üç alıntı yapılmıştır. Boztepe, hem anlatımını kuvvetlendirmek hem de

---

11 Türkiye'de futbolun geçmişiyle ilgili olarak bk.: Tevfik Ünsi Artun vd. (1992), *Türk Futbol Tarihi*, ed.: Erdoğan Arıpınar, C 1, TFF Yayınları, İstanbul, 207 s.

12 Yahya Kemal, "Üç Tepe" adlı yazısında, Halil Nihat'ın bu manzumesinden üç yıl önce Mustafa Kemal'i kastederek "millî timsal" ibaresini kullanır. Bilgi için bk.: *Dergâh* (1921), C 1, no.: 1, 15 Nisan 1921, s. 1-2.

13 "Timsal" ifadesinin akla getirdiği ana ibarelerden biri "tip"tir. Halit Ziya'nın 1943 yılında Suut Kemal'e yazdığı bir mektupta Ahmet Cemil'i "şiir mefkûresinin timsali" olarak nitelemesi Halil Nihat'ın kavramlaştırmasıyla mantık olarak benzeşmesi bağlamında önemlidir. (Halit Ziya Uşaklıgil (1964), "Prof. Suut Kemal Yetkin'e", *Tercüme Mektup Özel Sayısı*, C XVI, S 77-80, MEB Yayınları, Ankara, s. 459.)

oluşturduğu metnin içerik ve üslup olarak Âsım'a ne kadar yakın olduğunu/benzediğini göstermek için bu iktibasları yapmış olabilir. Âsım'da aynen geçen bu ibareleri koyu harflerle belirgin hâle getirerek buraya almak isteriz:

> Görerek hâlini bazen ona dermiş pederi;
> "Ömer'in **zâbıta memuru geleydin bari !**"
> ….
> Bize üstâd bu "Âsım" da neler söylememiş!
> Bir zaman neydi bu millet, bu zamanlar ne imiş:
> **"Yurdu baştan başa virâneye** dönmüş Türk'ün;
> **Dünkü şen,** şâtır **ocaklar yatıyor yerde bugün**
> **Gündüz insan sesi duymaz, gece görmez bir ışık;**
> **Yolcu haykırsa da baykuş gibi çığlık** çığlık**.**
> **'Bu diyârın hani sahipleri ?' dersen; cinler**
> **'Hani sahipleri?...' der karşıki dağdan bu sefer !**"
> ….
> Bu bir üstâd işidir... Geldi sözün tam sırası:
> Kim demiş şâ'ire: İşsizlerin en maskarası? (Halil Nihat 1924: 28)

Boztepe'nin Âsım'la ilgili değerlendirmelerinden biri de ***dil ve üslûba dair***dir. Ona göre kelime Akif'in elinde +sdeta bir oyuncak hâline gelmiştir. Halil Nihat'ın eline düşse kırılacak olan bu oyuncağı Akif, ustaca şekilden şekile, kalıptan kalıba sokar. Ayrıca Akif'in dili akıcı, anlatımı ahenklidir. Dolayısıyla dile olan hâkimiyeti, üslup oluşturmadaki ustalığıyla o, "güzel Türkçe"yi yakalamış ve üstatlara yakışır manzumelere imza atmıştır.

Halil Nihat, bu manzumede, geleneksel anlamda sohbet (diyalog) tekniğini kullanarak, metne kısmen de olsa nazire özellikleri katarak, öz eleştiriden bireysel ve sosyal tenkide ulaşarak, metinlerarası özellikler de taşıyan iktibaslara yer vererek, orijinal terim ve kavramlaştırmalara giderek ve Âsım portresini şiirin dar imkânlarına takılmadan başarılı bir şekilde çizerek/resmederek devrinin en dikkat çekici tanıtım yazılarından birini oluşturmuştur.

Sonuç *veya* Âsım'la geleceği öngörmek

Tanzimat devrinden, her konunun kendi uzmanının ortaya çıkmaya başladığı, şairlerin/romancıların sanat ve kültür hadiseleri dışındaki alanlardan yavaş yavaş çekilmek zorunda kaldıkları 1960'lara kadar birçok yazar dil aracılığıyla oluşturduğu "tip"lerle topluma vizyon ve ideal kazandırmaya çalışmıştır. Bu "tip"ler içinde en etkili ve uzun soluklu olanı Mehmet Akif'in "Âsım"ı olmuştur. "Âsım" hem mübdisi hem taşıdığı temel hususiyetler hem de ait olduğu milletin bilinçaltına tercüman olması yönüyle toplum nezdin-

de kabul görmüş, bu kabul de onu özünü kaybetmeden geleceğe taşımıştır. Mehmet Akif dışındaki yazarların oluşturdukları "tip"ler ise başlangıçta kısmi başarılar elde etseler de bazen sadece zamanlarıyla sınırlı kalmaları bazen de gereğinden fazla ideolojik *veya* fantastik özellikler arz etmeleri nedeniyle halk ve aydınlar üzerinde "Âsım" kadar etkili ve kalıcı olamamışlardır.

Akif hakkında, şair daha hayattayken kitap çapındaki ilk entelektüel değerlendirmeyi Süleyman Nazif yapmıştır. Kitapta yer yer hissi yorumlara rastlansa da geleceğe kalan değerli fikirler de kendisine yer bulmuştur. Bu değerli ve geleceğe kalan fikirlerin başında Akif ve "Âsım"la ilgili olumlu öngörüler gelmektedir. Mesela Nazif'in "Mucize Bir Şiir" başlıklı yazısındaki Çanakkale şehitleriyle ilgili dikkatleri bu kategoride değerlendirilebilir.

Halil Nihat'ın "Yeni Kitaplar: Âsım" adlı mizahi manzumesi bu bildirinin ana metnini oluşturur. Bu şiirin daha ilk mısrasından itibaren okuyucu kendisini yanlış anlamadan kaynaklanan bir gülmece atmosferi içinde bulur. Bu atmosfer yaklaşık yedi beyit sürer ve bu bölüm daha çok klasik mizah özellikleri taşır. Bu özellikler modern edebî gülmece türleri olan parodi, satir ve ironiyi hatırlatmakla birlikte bu türleri tam olarak temsil etmez.

Halil Nihat'ın bu şiirinde Âsım'ı "***millî ve sosyal bir tip***" ve "***millî timsal***" olarak değerlendirmesi edebiyat ve kültür tarihimiz açısından değerli bir ilktir. Bahisle ilgili bugüne kadarki bilgilerimiz bize Halil Nihat'ın bu terim ve kavramlaştırmanın isim babası olduğunu düşündürtmektedir. Bu manzumenin, kısmen de olsa nazire özelliği taşıması, metinler arası nitelikler taşıyan iktibaslara yer vermesi, şiirin imkânlarıyla oluşturulan bir portreyi bünyesinde barındırması, bireysel eleştiriden sosyal eleştiriye evrilen bir tenkit anlayışını okurun dikkatlerine sunması yönleriyle tarihî değeri haiz bir metin olduğu söylenebilir.

Kaynaklar

ARTUN, Tevfik Ünsi vd., *Türk Futbol Tarihi* (1992), ed.: Erdoğan ARIPINAR, C 1, TFF Yayınları, İstanbul.

AYHAN, Ece (2014), "Mehmet Siyah Kalem ve 'Tehlikeli Şiir'", *Sivil Denemeler Kara*, YKY Yayınları, İstanbul.

(BEYATLI), Yahya Kemal (1921), "Üç Tepe", *Dergâh*, C 1, no.: 1, s. 1-2.

(BOZTEPE), Halil Nihat (1924), *Mâhitâb*, Yeni Matbaa, İstanbul.

DAYANÇ, Muharrem (1993), *Halil Nihat Boztepe Hayatı ve Eserleri,* İstanbul Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

DAYANÇ, Muharrem (2007), "Mehmet Akif Ersoy'un Çanakkale Şehitleri Şiirinin Hikâyesi", *Türk Yurdu,* S 235, s. 56-59.

DOĞAN, D. Mehmet (2008), "Mehmet Akif ve Süleyman Nazif", *Vefatının 71. Yılında Mehmet Akif Ersoy Bilgi Şöleni Mehmet Akif Dönemi ve Çevresi*, TYB Vakfı Mehmet Akif Araştırmaları Merkezi Yayınları, Ankara.

DÜZDAĞ, M. Ertuğrul (1988), *Mehmet Akif Ersoy*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

DÜZDAĞ, M. Ertuğrul (2006), "Mehmet Akif Genci Âsım", *Mehmet Akif Hakkında Araştırmalar III*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

ELMAS, Nazım (2008), "Mehmet Akif'in Berlin, Necit ve Mısır Seyahatleri", *Vefatının 71. Yılında Mehmet Akif Ersoy Bilgi Şöleni Mehmet Akif Dönemi ve Çevresi*, TYB Vakfı Mehmet Akif Araştırmaları Merkezi Yayınları, Ankara.

ERSOY, Mehmet Akif (1924), Âsım, Sebîlürreşâd Kütüphanesi Neşriyatı, İstanbul.

ERSOY, Mehmet Akif (1988), "Âsım", *Safahat*, yayıma haz.: M. Ertuğrul DÜZDAĞ, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

GÖKÇEK, Fazıl (2005), "Nesil Çatışması: Âsım", *Mehmet Akif'in Şiir Dünyası*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

HAYBER, Abdülkadir (1993), *Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin Romanlarında Nesil Çatışmaları*, MEB Yayınları, İstanbul.

KAPLAN, Mehmet (2001), "Nesillerin Ruhu", *Nesillerin Ruhu*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

KENAN, Seyfi (2015), "Modern Üniversitenin Oluşumu", *Osmanlı Araştırmaları*, S 1, s. 352.

ÖZTÜRK, Selahattin, Abdurrahman M. HACIİSMAİLOĞLU (2012), "Hakkı Tarık Us", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C 42, TDV Yayınları, İstanbul.

SÜLEYMAN NAZİF (1979), *Malta Geceleri, Fırâk-ı Irak ve Galiçya*, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul.

SÜLEYMAN NAZİF (2015), *Mehmet Akif*, haz.: Ertuğrul DÜZDAĞ, Kapı Yayınları, İstanbul.

ŞENGÜL, Abdullah (2006), "Değişimin Öncüleri: Model Şahıslar ve Türk Edebiyatına Yansımaları", *Erdem Dergisi*, S 44-45-46, AKM Yayınları, Ankara.

ŞENOCAK, Kemaleddin (1989), *Yanardağ Şairimiz Halil Nihad Boztepe*, Acar Matbaacılık Tesisleri, İstanbul.

UÇ, Himmet (2000), "Akif'in Hikâyelerindeki Tipler Erkekler Âsım", *Mehmet Akif ve Hikâye Sanatı*, Bizim Büro Basımevi, Ankara.

US, Âsım (2012), *Hatıra Notları*, haz.: İsmail DERVİŞOĞLU, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

UŞAKLIGİL, Halit Ziya (1964), "Prof. Suut Kemal Yetkin'e", *Tercüme Mektup Özel Sayısı*, C XVI, S 77-80, MEB Yayınları, Ankara.

EK:

Yeni Kitaplar: Âsım

Safahât- Altıncı Kitap

-Gâlibâ çıktı bugün… "Âsım"ı gördün mü?
-O kim?
Şu *Vakit* sâhibi Âsım mı? Hâ, Bildim! Bildim!
Hakkı Târık Bey'in ağabeyisi... Bizim Âsım Bey!
Nereden çıktı? Hapisten mi? O yapmaz bir şey!
Gölgesinden bile korkar... Bilirim Âsım'ı ben!
Bilmeyen varsa eğer Âsım'ı sorsun benden.
Giderek hapse görüşmüştü de Câhit Bey'le,
Resim aldırmaya korkmuştu... Düşün hâli hele!
Ne imiş cürmü? Neden hapse tutup atmışlar?
Böyle bir şey olamaz ortada yanlışlık var.
Şunu anlatsana yâhû! Nasıl olmuş?
-Monşer! **(s. 26)**
Hapse kim girdi canım? Duysa ne der Âsım'cık?
O değil sorduğum Âsım... Bu balık başka balık!
Hazret-i Âkif'in en son edebî şeh-kârı…
İsmi Âsım'dır... Evet, ismini öğren bari!
İntişâr etmeden evvel bile görmüştüm ben;
Ben fakat söylemesem belki de duymazdın sen...
Bazı aksâmını şâ'ir yazarak Ankara'da,
Gelmiş İstanbul'a... İkmâli düşünmüş burada.
İş edip yazmamış ama... Mola vermiş bir ara;
Sonra ikmâli için doğruca gitmiş Mısır'a!
"Safahât"ın bu da altıncısıdır, hâli düşün...
O kalem düşmüyor üstâdın elinden bir gün.
Okuyup etmişim ezber "Safahât"ın beşini;
Görmedim doğrusu bir tanesinin bir eşini
Var mıdır nesl-i âhîrin buna benzer eseri?
Sâde futboldur onun varsa eğer bir hüneri!
Ölüdür şimdiki şâ'irlerimiz... Yok dirisi;
Âkif'in kestiği tırnak bile olmaz birisi!
Elde üstâdın oyuncak gibi olmuş kelime;

O oyuncak kırılır düşse benim bir elime!
Öyle bir tip ki bu Âsım, heyecanlarla dolu;
Dîni, îmânı bütün, azmi kavî Türk oğlu! **(s. 27)**
Verseler dinsizi hiç merhamet etmez de asar!
Sarhoşun düşmanıdır, her gece meyhâne basar!
Görerek hâlini bazen ona dermiş pederi;
"Ömer'in zâbıta memuru geleydin bari!"
O senin Târık'ın ağabeyisi olan Âsım'la
Âkif'in Âsım'ı beyninde nedir fark, anla...
Akif'in Âsım'ıdır bizlere millî timsâl;
Bir mücâhid ki yetiştirmedi mazi ne de hâl...
Bize üstâd bu "Âsım"da neler söylememiş!
Bir zaman neydi bu millet, bu zamanlar ne imiş:
"Yurdu baştan başa virâneye dönmüş Türk'ün;
Dünkü şen, şâtır ocaklar yatıyor yerde bugün
Gündüz insan sesi duymaz, gece görmez bir ışık;
Yolcu haykırsa da baykuş gibi çığlık çığlık.
'Bu diyârın hani sahipleri?' dersen; cinler
'Hani sahipleri?...' der karşıki dağdan bu sefer!"
Bu ne üslûb-ı revândır, bu ne âhenk-i beyân!
İtikâdımca budur işte "güzel Türkçe" inan!
Bu bir üstâd işidir... Geldi sözün tam sırası:
Kim demiş şâ'ire: İşsizlerin en maskarası?
Susayım, kalmadı artık bu sütûnlarda yerim;
Gelecek nüshaya mâ-ba'dını ikmâl ederim... **(s. 28)**

[Halil Nihat (1924), *Mâhitâb*, Yeni Matbaa, İstanbul, s. 26-28.]

MİZAH VE BÜYÜ

Muhtar KAZIMOĞLU – İMANOV[*]

Folklorda komiklikle ilgili meseleleri doğru şekilde incelemek için mizahın mit ve törenlerle bağlılığını öğrenmek, gülüşün hangi büyüsel içerik taşıdığına dikkat etmek gerekir. Mitlerde mizah (gülüş) hangi semantik anlamı ifade eder? Hangi törenlerin icrasında gülüş şarttır? Mizahi oyunlar eşliğinde düzenlenen törenlerde gülüşün arkaik fonksiyonu nedir? Bu tür sorulara cevap ararken başka kaynakları gözden geçirmenin yanı sıra, komik ve komik olmayan folklor metinlerinde kahramanların neye güldüğünü bilmeli, bu mizahi durumun arkasında hangi konuların durduğunu ve mizahın hangi olaylara ivme kazandırdığını önemsememiz gereklidir.

Mitolojide mizah, öncelikle, güneş imajı ile ilgilidir. Güneşin batmasından korkan ilkel insan, güneşin doğmasına sevinir, karanlığın kötü, aydınlığın iyi olduğunu söyler. İnsan güneşin doğmasına sevinmenin yanı sıra bu düzeni bir gülüş süreci gibi algılamaya başlar. Böylelikle güneş giderek mizahın temsilcisine dönüşür, akıllarda tarihî-mitolojik açıdan gülen, gülümseyen varlık olarak kalır. Hatta günümüzde bile güneş düşüncelerde bu özelliğiyle yer almaktadır. Düşünmeyi bilen, dünyanın işlerinden az da olsa anlaya bilen küçük çocuğun da güneşle ilgili izlenimi farklı değildir. Resim yapma yeteneğine sahip olan bir çocuk, güneşin resmini çizdiğinde onu asla ağlayan insan yüzüne benzetmez aksine gülümseyen insan yüzüne benzeterek çizer. Güneşin bu tür sevinç sembolü olarak idrakı dünya halklarının birçoğunda görülür. Yunan mitolojisinde gülüşün semantik anlamı güneşin doğması ile ilgilidir (Freydenberg 1997: 92). Azerbaycan'da "Godu-Godu" ritüel şiirinde de güneşin doğuşu gülmek, güneşin batışı ağlamak anlamı taşır. Kesintisiz yağmurların yağdığı ve bulutlu havalarda okunan bu şiirden göstereceğimiz örnek bu bağlantıda dikkat çekicidir:

[*] Prof. Dr. / Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi Muhabir Üyesi / Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi Folklor Enstitüsü Başkanı / mukhtarkazimoglu@gmail.com

Yağ verin yağlamağa,
Bal verin bağlamağa.
Qodu gülmək istəyir,
Qoymayın ağlamağa (Göyər 1993: 34).

Vurgulamamız gereken, şiirde "Godu gülmek istəyir" mısrasındaki gerçek anlam "Güneş doğmak ister.", "qoymayın ağlamaya" mısrası ise "Güneşin batışına izin vermeyin." şeklindedir. Güneşin doğuşunda gülmek, gülümsemek aydınlıkla, batışında ağlamak olayı karanlıkla ilişkilidir.

Güneş ışığı mitolojik açıdan güneşin kahkahasıysa o nur sayesinde gerçekleşen insan doğumunu gülüşten gelen doğuş olarak da algılayabiliriz. Kahramanın nurdan doğuşu motifi Oğuz Kağan destanında belirgin şekilde gösterilir. Bilindiği üzere, destanda Oğuz'un annesi Ay Kağan gün ışığının gözüne yansıması sonucu hamile kalır. (Ögel 1989: 115). Gün ışığı sonucu hamilelik, Cengiz Han efsanelerinde de geçen temel motiflerindendir. Oğuz Han gibi Cengiz Han'ı da gün ışığından hamile kalan bir kadın doğurmuştur. (Kazakskiy 1972: 65-66).

Nurun bir benzeri olan gülüşün folklorda doğumun sembolü olarak yer alması meselesiyle ilgili V. Y. Propp`un "Folklorda Ritüel Gülüş" adlı makalesi bu konuda yayımlanmış güzel bir örnektir (Propp 1976: 174-205). Bu makalesinde ünlü folklorcu gülüşün yaşamsallık fonksiyonunu inceleyerek inisiasyon töreniyle ilişkilendirmektedir. Bilindiği üzere, inisiasiyon töreni delikanlının geçici ölüm aşamasından geçerek yeni içerik kazanmasıyla ilgili eski törenler arasında yer almaktadır. Törenin izlerine dünya halklarının çeşitli folklor örnekleri arasında da rastlamak mümkündür. Bu örneklere atıfta bulunan V. Y. Propp geçici ölümden, o dünyadan kahramanın gülerek, hiç olmazsa gülümseyerek döndüğü sonucuna varır. Yani yeniden doğum gülüş aracılığıyla gerçekleşir (Propp 1976: 184).

Güneşle ilgili süjeler nurun başka bir yaratıcı olmadan yaşamsal başlangıç olarak belirmesinin mitolojik düşüncede önem arz ettiğini bir kez daha kanıtlar. Bu tezi nurun bir benzeri şeklinde ortaya çıkmış gülüş hakkında da özetleyebiliriz. Evet, gülüş de başka bir yaratıcı olmadan direkt doğum kaynağı gibi dikkat çeker. Bunu güldüğü zaman ağzından gül (çiçek anlamında) dökülen kadın karakterleri örneğinde daha belirgin şekilde görebiliriz. Kızın ağzından "gül dökülürse", onun olağanüstü kökene sahip bir kahraman olması tartışılmaz olur.

V. Y. Propp, masallarda gülüşü güllere dönüşen güzellerin kadın (veya anne) değil, kızlardan ibaret olduğunu özellikle belirtir ve ona göre bu tür gülüş bahsi geçen kızların tercih edilme ve en iyi erkeklerle evlenme nede-

nine dönüşür (Propp 1976: 193). Gerçekten de "Gülhanım" adlı Azerbaycan masalında Gülhanım'ın güldüğünde ağzından güller dökülmesini, yürürken etrafında güller açılmasını duyanlar onu istemeye gelir ancak o bir padişah oğlu ile nişanlanır (Vətən 1993: 203). "Geşemşem" adlı Azerbaycan masalında ağzından güller dökülen Güli-handan hakkında dervişten bilgi alan şehzade gökte, dördüncü Gaf'ta yaşayan bu güzelin arkasınca gider (Bu yurd 1995: 236). Bütün bunlarla yanı sıra gözden geçirdiğimiz başka folklor örnekleri de V. Y. Propp`un yukarıda zikredilen tezinde kadın (anne) meselesini netleştirmeyi gerekli kılar. Mesele şu ki gülüşü güllere dönüşen güzeller sadece bekar kızlardan oluşmaz, onların arasında kadın (anne) imajına da rastlarız. Örneğin "Bahtiyar'la Peri Hanım" masalında Güli Gah-Gah Hanım (yani gülüşü güllere dönüşen hanım) peri kızlarının annesidir (Atalar sözü 1985: 159). Demek ki gülüş ve gül motifinde esas konu güzelin bakire kız veya kadın (anne) olmasında değil, başka bir yaratıcı olmadan güzelin gülüşünün yaratıcı bir güç olarak belirmesidir. Bu açıdan bakıldığında "Bahtiyar'la Peri Hanım" masalındaki Güli Gah-Gah imajı; Gülhanım, Güli-Handan gibi karakterlerden farklı değildir. Çünkü peri kızların annesi olan Güli Gah-Gah'ın herhangi bir erkek ile yakınlığı söz konusu değil hatta bunu tahmin bile etmek masal mantığına aykırıdır. Bahtiyar'la evlenen kız Güli Gah-Gah`ın herhangi bir erkek ile yakınlığından doğmuş olsa bile gülün gülüşten oluşmasında bu erkek faktörü etkin değil. Güli Gah-Gah imajını Yunan mitolojisinde verimlilik tanrıçası Demetra ile kıyaslayabiliriz. Demetra da kız annesidir. Onun kızı Persefona'dır ve bu kızın babasının Tanrı olması ile Demetra'nın doğayı etkilmesi, toprağa bereket vermesi arasında hiçbir bağlantı yoktur. Demetra toprağı kendi gülüşü aracılığıyla etkiler ve burada başka bir yaratıcı güç söz konusu değildir. Demetra asık surat almışsa, onun yüzünde gülüş yoksa toprağın da yüzü gülmez. Bereket tanrıçasını keder denizinden çıkarmak için komik oyunlar yapmak gerekir (Kun 1974: 64).

Eski çağda insanlar doğayı etkilemenin değişik yollarını aramış ve bu yollardan birini sözün gücüne dayanmak olarak kabullenmişler. İnsanın doğayı sözle etkilemesinin en önemli yollarından biri de mevsim ve tören şiirleridir. Güneşin doğmasını, yağmurun yağmasını, toprağın bereketli olmasını dileyen insan bu maksatla doğa ile konuştuğu vakit amirane bir üslup kullanamaz. Güneşe, buluta, dumana, rüzgâra söylenen sözler hükümle değil de nazikçe söylenmeli, sözler özenle seçilmelidir ki doğanın "gönlü ferahlasın" ve insanın istediğini versin.

Bu bağlamda bir yılın bitişi ve yeni yıl başlangıcı zamanı okunan "Kosa-Kosa" şiiri de doğayı etkilemek, toprağı bereketli kılmak amacıyla ortaya çıkmıştır. Gülüş bu amacın gerçekleşmesinde çok önemlidir. Aynı oyunun bir parçası olan "Kosa-Kosa" şiiri Köse'nin komik dış görünüşü ve hareketleri

ile uyum sağlayarak etkisini artırır. Tersine giyilmiş kürk, başa giyilmiş motal papag (özel olarak koyun derisinden yapılmış Azerbaycan'a özgü başlık), boyundan asılmış çıngırak, elbisenin altından karına bağlanmış yastık (Xalq 1982: 255-256) Köse'nin dış görünüşünün komik olması önemli detaylardandır. Aşağıda oyunun başlıca karakterlerinden Kel'in söylediği parça Köse'nin komik portresine yeni özellik katmıştır:

Kosa handan gələr,
Yolu qoyar, damdan gələr...
Aftafa dəlik, su durmaz,
Qazan dəlik, yağ durmaz.
Biçarə qaldı kosa,
Kəfənsiz öldü kosa.
Kosam ölməkdədi,
Gözləri çölməkdədi (Göyər 1993: 36).

Meydanda izleyicilerin gözü önünde Köse dans eder, komik oyunlar sergiler. Arkaik inanca göre komik görüntü, sözler ve oyunlar, toprağı uyandırır, canlandırır ve onun bereket vermesini büyü şeklinde etkiler. Teke hakkındaki popüler bir şarkının "Kosa-Kosa" şiiri ile hem içerik hem de biçim yakınlığına dayanarak bir zamanlar koyunculuğu büyü ile etkilemek amacıyla özel Sayaçı törenlerinin yapıldığını ve bu törenlerde mizahın önem arz ettiğini hatırlatalım. Belirtmek gerekir ki sayaçı sözlerinde (özel olarak Sayaçı törenlerinde okunan şiirler) tekenin ön plana geçmesi Köse gibi onun da verimliliği temsil ettiğini gösterir. Halk mizahı alanında değerli ve düzenli araştırmalar yapan folklorcu T. Ferzeliyev, Azerbaycan`daki Saya ongonu ile Altaylarda "Taya" adlı ongon arasında sıkı ilişki olduğunu belirtir ve sayaçı oyun-tiyatrolarını "büyüleyici-sihir içerikli oyunlar" olarak adlandırır (Fərzəliyev 1987: 16-17).

Gülüşün çoğu zaman kişiyi beladan ve ölümden kurtaran harika bir kuvvet olarak algılandığına da şahit olmaktayız. Gülüşün insanı ölümden kurtarmak gücünü "Oduncu Hasan" masalında görebiliriz. Masalda anlatıldığına göre vezirle vekil berberin eliyle padişahı aradan kaldırmak fikrine varırlar. Onların bu niyetini gülüş altüst eder: "Berber padişahı bir yerde oturtup tıraş etmeye başlar. Padişah aniden Hasan`ın sözünü hatırlayıp, içten güler. Bu sırada berber de elinde ustura padişahın yanı başında durur. Padişahın gülmesinden berber kuşkuya düşer, elleri titrer. Öyle zanneder ki padişah durumdan haberdardır. Berber usturayı yere atıp yalvarmaya başlar" (Allah yıxan 1994: 226). Bu da ilginçtir ki padişahı güldürerek ölümden kurtaran sözler Hasan'ın kendisini de zor durumdan kurtarır ve dileğini gerçekleştirir. Mesele şu ki odunculuk yapan Hasan bir küp altın bulsa da karısı bu altını harcamasına izin vermez. Karısı ısrarla, altın padişahındır, ona da ulaşmalıdır, der. Karı-

sının emriyle padişahın yanına giden oduncu kurnazlık yapmak zorunda kalır: Oduncunun amacı patavasızlık yaparak kendini padişaha kovdurmaktır. Böylece kadının da hükmünden kurtulmuş olur. Hasan'ın padişaha söylediği kurtarıcı komik söz ise şu: "Benim rahmetli babam zurnacı oldu, söyle bakalım, Padişah'ım, senin de rahmetli baban zurnacı mı"? (Allah yıxan 1994: 225). Masalda gülüşün fonksiyonu padişahı ölümden, oduncuyu inatçı karının zulmünden kurtarması ile bitmez, ayrıca hain vezir ve vekilin katledilmesi olayı da süjede yer alır.

Masallarda gülüşün başlıca büyüsel işlevlerinden biri de kahramanları gaflet rüyasından uyandırmak, onları karanlık konulardan haberdar etmektir. Gülüşün bu fonksiyonu çoğunlukla o dünyaya ait güçlerle bağlantılı şekilde ortaya çıkar. Balıkların gülmesiyle ilgili konu bu açıdan daha yaygındır. Masalın genel içeriği şudur: padişah (yahut onun kızı veya karısı) iki balıktan hangisinin dişi, hangisinin erkek olması ile ilgilenince balıklar güler. Birçok bilgini sarayına toplayıp sorgu sual ettikden sonra padişah balıkların gülmesinin sebebini öğrenmiş olur. Meğerse balıklar alaycı şekilde gülerek, padişaha saraydaki rezillik hakkında bilgi vermek istemişler: Sarayda erkek dişiye, dişi erkeğe karışmış; kadın elbisesi giymiş bir hizmetçinin, padişahın kızı (yahut karısı) ile ilişkisi varmış. Bu süje "Padişahla Altın Balık" (Allah yıxan 1994: 176), "Balığın Gülmesi" (Vətən 1993:135), "Padişahla Balıkçı" (Bu yurd 1995: 167) gibi Azerbaycan masallarında yer alır. Bu masallarda betimlenen balıklar normal balık değil, sular saltanatını temsil eden, dolayısıyla o dünyaya ait olağanüstü varlıklardır. Bu varlıklar masal kahramanına olağanüstü güç verdikleri gibi, sıradan insanın bilmediği konularda da uyarırlar.

Doğum, yaranış kaynağı olan, iyiliği kurtaran, kötülüğü yok eden, insanı gaflet rüyasından uyandıran gülüş, folklorda insan mutluluğunun direkt simgesi olarak da tezahür eder. Örneğin "Şemi'nin Masalı"nda (Azərbaycan nağılları 1961: 127-134) anlatılır ki kızı doğduğunda padişah cincileri, büyücüleri toplayıp kızla papağan arasında büyü yapar. Evlilik yaşına girmiş bu kıza görücü geldiğinde padişah papağana bakar. Papağan sessiz kalmışsa eğer, padişah görücüleri reddeder. Ama başka bir görücü geldiğinde papağan üç kez yüksek sesle güler ve böylece kızın o erkekle evlenip mutlu olacağına gülüş aracılığıyla işaret eder. Diğer dünyaya ait bir varlık olarak sunulan papağanın mutluluğu kastederek kahkaha atması şaşırtıcı değildir. Çünkü mutluluk nedeniyle konuşup gülmek gerçek hayatta da sıkça karşılaştığımız sıradan bir durumdur. Şaşırtıcı ve ilgi uyandırıcı mesele şu ki folklorda gülüş sadece mutluluğun işareti, hem de doğrudan nedeni ve yaratıcısı olarak ortaya çıkabilir. "Nankör Kız" masalında bunun net örneğini görüyoruz. Zenginlik içinde yaşayan padişah kızı gülmediği, oturup bahtından şikâyete başladığı için şans kuşu ona akıl almaz acılar yaşatır, yavrularını elinden alıp kaçar. Nankör pa-

dişah kızı ve onun kocası mutluluğun anahtarını uzun deneyimlerden sonra bulurlar: "Gülmeye konuşmaya sevinmeye başladığın anda dertten, sıkıntıdan kurtulacaksın". (Azərbaycan nağılları 1963: 264). Gülüşün büyüleyici gücü hesabına padişah kızı ve onun kocası gerçekten dertlerinden kurtulup gerçek mutluluğa kavuşurlar.

Gülüşün insana mutluluk getirmesi motifi diğer masallarda da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin bir masalda gününü eğlencede geçiren erkekten bahsedilir. Padişah bu erkeğin tüm malını elinden almasına rağmen onu eğlenmekten, gülmekten alıkoyamaz. İşte bu özelliği yani her zaman neşelendiği için erkeğin nasibine bir küp altın çıkar (Bu yurd 1995: 25-26).

İyiliğe yardımcı olurken de, kötülüğün önüne geçip onu imha edince de gülüşün aynı derecede olumlu büyüsel içerik taşıması tartışmasızdır. Ama buradan yeni bir soru doğar: Kahramanın olumsuz yönde gülüşü de folklor için niteliksel midir? Konuya açıklık getirmenin başlıca yolu, direkt folklor örneklerinden hareketle değerlendirme yapmaktır. Böyle örneklerden biri, "Avcı Pirim" masalıdır. Yılanlar padişahının tükürüğü ve sihirli yüzüğü hesabına Avcı Pirim olağanüstü güç kazanır. O hem hayvanların, kuşların dilini bilir hem de sihirli yüzüğü parmağına takarak tüm isteklerine ulaşır. İki atın konuşmasını dinleyen Avcı Pirim yüksek sesle güler. Karısı inatla kocasından gülmesinin sebebini sorar. Uzun tartışmadan sonra Avcı Pirim atların ne hakkında konuştuğunu karısına söyler. Çok geçmeden bir kurt sürüsü Avcı Pirim`i parçalayıp yer (Azərbaycan nağılları 1963: 8-18). Bu olayın yorumunu sonraya bırakıp başka bir olayı inceleyelim.

Bir erkek melek ile evlenir. Günün birinde erkeğin annesi ölür. Kayınvalidesinin naaşı mezarlığa götürüldüğünde gelin gülmeye başlar. Kocasının ısrarlı talebinden sonra gülmesinin sebebini şöyle açıklar: "Gülüşümün nedeni şudur ki, annen bu kadar yaşamasına rağmen, hayatı boyunca sadece bir yırtık çarık ve de süpürge vererek iyilik yapmış. Verdiği bu iki şey onun naşından asılmıştı. Annen bu dünyada bu iki şeyden başka kimseye bir iyilik yapmamış". Bu sözleri söyledikten sonra melek kocasından ayrılmak zorunda kalır" (Azərbaycan mifoloji 1988: 105). Kısaca özetlediğimiz bu örnekler ilk bakışta balıkların gülmesi ile ilgili konulara benzer. Benzerlik gülüş aracılığıyla sırların açılmasında, birilerinin gizli konulardan haberdar edilmesindedir. Fakat balıkların gülmesi ile ilgili konuların yukarıda verdiğimiz örneklerden bir önemli farkı var: Balıklar sırlarının anlatılması konusunda kahramana yasak getirmezler. Sırrın açılmasının yasak olmadığı ise sakral dünya için önemli faktörlerdendir. Diğer dünyaya ait sihirli varlık, kahramanın karşısında sırrın açılmaması şartını koşsa bu şarta mutlaka uymak zorundadır. Aksi takdirde kahraman cezalandırılır. Cezanın en tipik örneği kahramana verilen olağanüs-

tü gücün ve olanakların geri alınmasıdır. Belirtelim ki öbür dünya ile ilişki kuran kahraman başka şartlara da uymalı; diğer dünyaya girdiğimizde gülmemeli, açık kapıları kapatıp kapalı kapıları açmalı, ne kadar bağırtı duysa da dönüp arkasına bakmamalı vs. O dünyada açık kapıları kapatıp, kapalı kapıları açmak, duyulan gürültüye aldırmayıp geriye bakmamak masallarımızda geniş yer almış, o dünyada gülmenin yasak edilmesi inancının izlerine bir çocuk oyununda rastlamaktayız. Şahidi ve katılımcısı olduğumuz fakat yazıya alınmış folklor örnekleri arasında yer almayan bu çocuk oyununun kısa içeriği şöyledir: "Zevvar" eline sopa alıp güya Mekke'ye yola çıkar. Bir kişi "ziyaretçiden" rica eder ki onu da kendisi ile Mekke'ye götürsün. "Zevvar" razı olur. Ama bir şartla: Mekke'ye gitmek isteyen kişinin yolda gülmemesi gerekir. Anlaşırlar ve yola çıkarlar. "Ziyaretçiye" katılarak Mekke'ye giden kişi kıkırdayıp gülerek şartı bozar. "Zevvar" şartı bozanı pataklamak için peşinden koşar ve böylelikle gülüş doğurucu sahne ortaya çıkar. Bu oyun uzak eskilerin unutulmuş bir inancından haber verir: Diğer dünya (değişime uğrayıp "Mekke" kelimesi ile ifade edilmiş dünya) ölülerin yaşadığı bir yerdir, eğer oraya girersen o yerin sakinlerinden farklı olmaması gerekir. Yaşayanları ölülerden ayıran özelliklerden biri de gülmektir. Demek ki ölüler mekânına ayak basmak, orada kesinlikle gülmek yasaktır. Bu inancı dikkate aldığımızda Avcı Pirim ve sihirli gelinle ilgili konuların sonuç kısmını yorumlamak kolaylaşır. Avcı Pirim süjesinde yılan, sihirli gelin süjesinde ise meleğin kendisi sırrın açılmasını yasakladıkları hâlde, şarta uymazlar. Şartı bozan melek kocasından ayrılır, şartı bozan Avcı Pirim ise öldürülür, böylece cezalarını alırlar. Cezanın başlıca nedeni tabunun bozulması olsa da gülüş konusuna özellikle dikkat etmek gerekir. Çünkü tabunun bozulması özellikle gülmek eyleminden sonra ve bu eylemin sonucu olarak gerçekleşir. Avcı Pirim ve melek bahsi geçen zamanda gülmeselerdi sakral âlemin yasaklanmış sırları hakkında kimse onlara soru sormazdı. Mitolojik inanca göre, Avcı Pirim atların konuşmasını dinleyince, melek yırtık çarıkla süpürgenin cenazeden asıldığını görünce gülmemeleri gerekirdi. Çünkü Avcı Pirim totemistik varlık atın anlattıklarını dinlerken, melek ise cenazeden asılan ve sadece olağanüstü varlıkların göre bileceği eşyaları görürken gerçek dünyadan aniden ayrılarak sakral âleme dâhil olurlar. Sakral âleme giren birisi için gülüş yukarıda belirtildiği gibi yasaktır. Avcı Pirim ve melek belirtilen hususlarda gülmekle bu yasağı bozmuş olurlar. Yasak edilmiş gülüşten ise yaşam vericilik fonksiyonu beklemek elbette doğru olmazdı. Bu gülüş sonuçta kahramanın yargılanmasıyla sonuçlanmalıdır. Demek ki gülüş her zaman olumlu içerik taşımaz, gülüşün olumsuz renk kazandığı zamanlar da vardır.

Alaylı şekilde gülmek kötülüğü temsil eden kişilerin ve kötülüğü temsil eden olağanüstü varlıkların gülmesidir. Bu tip gülüşü biz tabiri caizse "şey-

tani gülüş" diye adlandırırız. Şeytani gülüş iyilikle değil, kötülükle alakalı olduğundan burada gülüşün yaşam vericilik fonksiyonundan bahsetmek imkânsız. Bir lokma ekmeğin karşılığında Merd'in gözlerini çıkarmak isteyen Namerd'in ("Mert ve Namert" masalı, Azərbaycan nağılları 1964: 142), Mütalib'i devlerin yuvası önünde yapayalnız bırakıp aradan çıkan gözleri mavi, dişleri seyrek Köse'nin ("Prens Mütalib" masalı, Azərbaycan nağılları 1960: 134) gülüşü özellikle kötülüğü temsil eden kötü insanların gülmesidir. Onlar iyilik üzerinde zafer kazandıklarını ve bu zaferden memnun olduklarını gülerek ifade ederler. Folklorda kötü adamlarla birlikte, kötülüğü temsil eden olağanüstü varlıkların da gülüşünün, daha kesin ifadeyle eğlencelerinin şahidi olmaktayız.

Demonik eğlence anlayışını cin karakteri örneğinde daha seri bir şekilde görmek mümkündür. Mitolojik düşünceye göre, kılıf değiştiren cin, insanı aldatıp harabeye, eski değirmene, çöllük yere veya derin bir vadiye götürür ve onu kendi eğlencesine konuk eder. İnsanı baştan çıkarmak için cinin denediği en önemli araç, keyif meclisi, gülüp eğlenmektir. Cinden bahseden söyleyiciler bu konuyla ilgili şunları anlatır: "Bir gün babam atına binip şehirden köye gidiyormuş. Bir de ne görsün, onu adıyla çağıran birisini. Cesaretini toparlayıp onların yanına gider. Baksın ne görsün burada bağırtı gürültü sanki kıyamet kopuyor. Bir tarafta diredövme oynayan kim, diğer tarafta müzik eşliğinde eğlenen, yeyip içen kim. Burası resmen veryansın dünyası gibi. Bunlar babamı görünce hemen onu aralarına alıp babamı kendinden geçinceye kadar oynatıp güldürürler" (Azərbaycan nağılları 1963: 171). Cinin insana gösterdiği manzara baştan başa uydurma yani ne eğlence ne müzik ne de yemek, içki gerçek değil. Cinin aldatarak cin topluluğuna düşürdüğü adam "bismillah" söyleyince uydurma manzara hemen kaybolur. İnanca göre, insan cinlerden kurtulamadığında delirir ve terk-i diyar olur (Azərbaycan mifoloji 1988: 97). Cinin ve kötülüğü temsil eden diğer varlıkların gülüşü ile iyiliği temsil edenlerin gülüşü arasında ortak özellik şu: Gülüşün güç ve kudret kaynağı olması. Bu güçten iyilikle birlikte, kötülüğün de yararlandığını görünce şaşırmamalıyız. Hayat sembolü nurun ve elmanın da folklorda bazen kötü güçlerin elinde olduğunu aklımıza getirmemiz lazım. Işık gelen tarafa yönelen kahraman devin topraklarına gitmez mi hiç? Evladı olmayan padişahlara dirilik elmasını veren bazen kötü dervişler değil mi? Masallarda bazen kahramanın elma yeyip boynuz çıkarması, acayip bir şekle girmesi durumları yok mu? Bu tür sorulara "evet" cevabını veriyorsak gülüşün de bazen şer güçlere ait olmasına, demonik güçlerin elinde büyüsel etki aracına dönüşmesine doğal durum olarak bakmalıyız. Fakat şunu da unutmamalıyız ki gülüşü etki aracına dönüştüren demonik gücün mutlak gücünden bahsetmek folklor için niteliksel değildir. Folklor mantığına göre kötü güç sonunda iyiliğin karşısın-

da yenilgiye uğramalıdır. Demonik varlığın yenilmezliğini folklorda aramak mümkün değil. Kötülüğün er geç mağlup olacağına inanç, folklorda demonik varlığın insana yardımcı olmaktan bahseden örneklerin oluşmasına daha çok ivme verir. Örnekler kötülüğe ait gülüşün folklorda önemli yer alabildiğini, gülüşün demonik varlıkların elinde büyülü etki aracına dönüşmesinin folklor için niteliksel olmadığını gösterir.

Folklora özgün gülüşün doğumu temsil etmesi, yaşam verici fonksiyonu taşımasıdır. Yaşam vericilik işlevi taşıması gülüşün büyü özelliğinde belirdiği gibi, estetik içeriğine de yansır. Yani gülüşün büyüleyici içeriği ile estetik içeriği birbirini tamamlar. Toplumu uyandırmak için gülüşü büyüsel etki aracı olarak kabul eden halk, mizahi folklor metinlerini de yaşam vericilik düşüncesi ve içeriği temelinde kurar.

Kaynaklar

1. *Allah yıxan evi qızlar tikər* (1994), Nağıllar, Toplayıb tərtib edənlər: O. Əliyev, R. Xəlilov. Yazıçı, Bakı.
2. *Atalar sözü* (1985), toplayanı: Ə. Hüseynzadə, tərtib edəni: H. Qasımzadə, Yazıçı, Bakı.
3. *Azərbaycan mifoloji mətnləri* (1988), tərtib edəni: A. Acalov, Elm, Bakı.
4. *Azərbaycan nağılları* (1960), 5 cilddə, I C, Elm, Bakı.
5. *Azərbaycan nağılları* (1961), 5 cilddə, II C, Elm, Bakı.
6. *Azərbaycan nağılları* (1962), 5 cilddə, III C, Elm, Bakı.
7. *Azərbaycan nağılları* (1963), 5 cilddə, IV C, Elm, Bakı.
8. *Azərbaycan nağılları* (1964), 5 cilddə, V C, Elm, Bakı.
9. Bəydili C. Yaz bayramı ilə bağlı bir sıra mifoloji obraz və anlayışların simvolikasından. - "*Dədə Qorqud" elmi-ədəbi toplusu,* Bakı, 2003, № 1.
10. *Bu yurd bayquşa qalmaz* (1995), Laçın, Qubadlı, Zəngilan və Cəbrayıl bölgələrindən toplanmış folklor nümunələri, toplayıb tərtib edənlər: V. Nəbioğlu, M. Qaradaşlı, Ə. Əsgər. Yazıçı, Bakı.
11. CAVID Hüseyn (1982), Ə*sərləri,* 4 cilddə, II C, Yazıçı, Bakı.
12. ƏYLİSLİ Əkrəm (1987), S*eçilmiş əsərləri,* 2 cilddə, I C, Azərnəşr, Bakı.
13. FƏRZƏLIYEV T. (1987), Azərbaycan folklorunda xalq dram və oyun tamaşaları, A*zərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər,* IV kitab, Elm, Bakx.
14. FREYDENBERQ, Olqa Mixaylovna (1997), P*oetika syüjeta i janra,* Labirint, Moskva.
15. *Göyər, səmənim, göyər* (1993), Folklor nümunələri, tərtib edəni: B. Abdulla, Gənclik, Bakı.

16. *Xalq ədəbiyyatı* (1982), Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası, 20 cilddə, I C, tərtib edənlər: T. Fərzəliyev, İ. Abbasov, Elm, Bakı.
17. *Kazakskiy folklor v sobranie Q. N. Potanina* (1972), Nauka, Alma-Ata.
18. KUN, Nikolay Albertoviç (1974), L*eqendı i mifı drevney Qreçii,* Prosveşenie, Moskva.
19. QUREVIÇ, Aron Yakovleviç (1981), P*roblemı srednevekevoy narodnoy kulturı,* İskusstvo, Moskva.
20. ÖGEL Baheddin (1989), T*ürk mitolojisi,* I C, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
21. PROPP, Vladimir Yakovleviç (1976), F*olklor i deystvitelnost,* Nauka, Moskva.
22. SEYIDOV, Mirəli (1983), A*zərbaycan mifik təfəkküründün qaynaqları,* Yazıçı, Bakı.
23. *Vətən qürbətdə qaldı* (1993), Göyçə mahalından toplanmış folklor örnəkləri, Yazıçı, Bakı.
24. VURĞUN, Səməd (1976), S*eçilmiş əsərləri,* 2 cilddə, II C, Gənclik, Bakı.

BİR FIKRA TİPİ OLARAK KÖROĞLU

Nail TAN[*]

Giriş

Bilindiği gibi, Köroğlu Türk dünyasının Dede Korkut'tan sonra ünü en yaygın destan tipi, destan kahramanıdır. Köroğlu destan kollarının sayısı Özbekistan'da 60'ı, Azerbaycan'da ise 28'i bulmaktadır. Türkiye'de 24 kolunun bulunduğu düşüncesi hâkimdir denilebilir.

Destan kahramanlarının, edebî tiplerin adları etrafında kısa, fıkra tarzı anlatıların da oluşması, normal bir sözlü edebiyat olayıdır. Fıkraların bir bölümü, ünlü insanlar, olaylar etrafında yaratılır ki bunun en güzel örneği Nasreddin Hoca, Köroğlu ve Namık Kemal'dir.

Destan kahramanı Köroğlu'nu bir fıkra tipi olarak da değerlendiren ilk bilim adamımız Prof. Dr. Pertev Naili Boratav olmuştur (Boratav 1931: 110). Boratav, hem Köroğlu kolları içindeki fıkralara işaret etmiş hem de destan dışında anlatılan Köroğlu'yla ilgili fıkra tipi anlatıları değerlendirmiştir:

> *"Köroğlu; saf, babacan, mert tipiyle (Nasreddin Hoca'nın nüktedan, hazırcevap, şeytanî zekâlı şahsiyetiyle etrafına o şahsiyete uyan menkıbeleri topladığı gibi) etrafında kendi tipine muvafık fıkraları toplamıştır."* (Boratav 1931: 110-111).

> *"Elaziz'den (Elazığ'dan) aldığım rivayetler içinde bunlardan başka birkaç fıkra da vardır. Yukarıdaki rivayetlerin tamamı ile beraber zeyilde (ekte) yazacağım bu fıkraları, destanın asıl mevzuu (konusu) ile alakası olmadığı için burada kaydetmiyorum."* (Boratav 1931: 34).

Köroğlu kol destanları içinde yer alan, gerek Köroğlu gerekse başka tiplerle ilgili, anlatımı zenginleştirici fıkralar, IV. Uluslararası Bolu Halk Kültürü ve Köroğlu Sempozyumu'nda (26-27 Ekim 2013), Yrd. Doç. Dr. Atiye Nazlı tarafından "Köroğlu Destanı'nda Geçen Fıkralar ve Özellikleri" başlıklı bir bildiride ele alınıp incelenmiştir. Biz ise destan metinleri dışında konuya

[*] KTB (E) HAGEM Genel Müdürü / Halk Bilimci / hayrettinivgin@gmail.com

yaklaşmak istiyoruz. Çünkü bir fıkra tipinin oluşması için, genellikle *"Köroğlu, bir gün ..."* diye başlayan kısa anlatılara ihtiyaç vardır. Bu tür anlatıların, destan kollarıyla ilgisinin bulunmaması da gerekir. Dr. Nazlı, destan metni içindeki fıkra benzeri anlatıları değerlendirmekle ve Köroğlu'nun da Namık Kemal gibi bir fıkra tipi hâline geldiğini belirtmekle değirmenimize su taşımış, taşın dönmesini sağlamıştır (Nazlı 2015: 126-136). Namık Kemal fıkra tipi hakkında bizim de bir bildirimiz vaktiyle yayımlanmıştı (Tan 2004).

Köroğlu kol destanları dışında anlatılan, Köroğlu'yla ilgili fıkralar; Boratav'ın da belirttiği gibi destanda çizilen saf, babacan, mert, sözünün eri, yardımsever Köroğlu tipini destekler, tamamlar niteliktedir. Güldürücü değil, düşündürücü, ders verici cümlelerle son bulmaktadır.

Örnek Köroğlu fıkraları

Yazılı ve sözlü kaynaklardan derlediğimiz Köroğlu fıkraları az değildir. Bu kaynaklar içinde *Köroğlu* gazetesi neşriyatından, üç Köroğlu fıkrasının yer aldığı bir kitap da bulunmaktadır (Morkaya 1928). Bildirimiz, şüphesiz Köroğlu fıkraları dağarcığını zenginleştirmeye yol açacaktır.

Boratav'ın Reşadiyeli Mehmet Ağa'dan derlendiğini belirttiği iki fıkra ilk örneklerimizdir (Boratav 1931: 110-111). Başlıklar tarafımızdan konmuştur.

1. Köroğlu'nun Verdiği Hüküm Hükümdür

Bir gün Kastamonu ahalisi kalkmış, Köroğlu'na gelmiş; kafasına sepet geçmiş bir öküz getirmişler:

-Bunu ne yapalım? Bir türlü çıkaramıyoruz, demişler.

Köroğlu, düşünmüş taşınmış:

-Öküzün kafasını kesin! demiş.

Dediğini yapmışlar. Lakin görmüşler ki yine kafa sepet içinde kaldı. Köroğlu, bu sefer:

-Sepeti kırın! diye emretmiş.

Bu suretle öküzün kafası sepetten çıkmış ama zavallı Kastamonulular da hem öküzden hem de sepetten olmuşlar (Boratav 1931: 110).

2. Komşunun Kuyruksuz Sıpasını Düşünüyorum

Bir gün Köroğlu evine gelmiş düşünüyormuş. Karısı sormuş:

-Yahu ne düşünüyorsun?

O da demiş ki:

-Bugün bizim komşunun eşeği kuyruksuz bir sıpa doğurdu. Şimdi sıpa büyüyecek, sahibi ona yük yükleyecek. Bir gün o yükle eşek çamura batacak, sahibi de onu çıkarmak için yardıma çağıracak. Kuyruksuz eşeği çamurdan nasıl çıkaracağım, onu düşünüyorum (Boratav 1931: 111).

Nasreddin Hoca hakkında da biraz farklı olarak anlatılan bir kuyruksuz sıpa fıkrası vardır (Boratav 1996: 158-159). Fıkrada, sıpanın hem kuyruğu hem de kulağı yoktur.

3. Atı Alan Üsküdar'ı Geçti

Köroğlu, bir gün atını çaldırmış. Değerli, akıllı bir hayvan olan atını aramak için diyar diyar dolaştıktan sonra İstanbul'a gelmiş. Hayvan pazarında, satılık hayvanlar arasında atını bulmuş. Onu tanımayan satıcıya müşteri gibi davranmış. Önce ata şöyle bir binip deneyeceğini, sonra da satın alacağını söyleyerek satıcıyı razı etmiş. Ata binince, sahibini tanıyan at (Kırat), şimşek gibi fırlayıp gözden kaybolmuş.

Köroğlu, boğaz kıyısına varınca fazla para verip bir salla atıyla Üsküdar'a geçmiş. At satıcısı, müşteri geri dönmeyince öfkesinden küplere binmiş. Kalabalıktan biri seslenmiş:

-Beyhude çabalama, atı alan Üsküdar'ı geçti. O adam, Köroğlu'nun kendisi idi!

Bu fıkra, "Atı alan Üsküdar'ı geçti." deyiminin doğuş hikâyesi olarak kitaplara girmiştir (Çizmeciler 1980: 20).

4. İki Karıyı Ne Yapacaksın?

Köroğlu'na bir arkadaşı sorar:

-Bir karın var, bir tanesini daha ne yapacaksın?

Köroğlu cevap verir:

-Benim gibi bir yiğide iki kadın çok mudur? Biri bana bakar, biri atıma. Biri kahvem olur, biri tütünüm. Biri rakı verir, biri meze! (Boratav 1931: 107-108).

5. Delikli Demir Çıktı Mertlik Bozuldu

Çakmaklı tabanca çıktığı zaman, Köroğlu çobanın birinden zorla davar almak istiyor.

Çoban:

-Yanaşma, vururum! diyor.

Köroğlu, elini kaldırıp:

-Vur bakalım, nasıl şeydir? diyor.

Çoban tabancasıyla ateş edince canı yanıyor, şu şiiri söylüyor:

Delikli demir çıktı, mertlik bozuldu
Gitti dünya mert elinden, kaldı namert ortada. (Boratav 1931: 107)

6. Herkes Köroğlu Gözün Kör Olsun Diyor

Sivaslı halk kültürü derlemeci ve araştırmacısı Kutlu Özen'den 19 Kasım 2013 tarihinde Sivas'taki sohbetimizde dinleyip not aldığım fıkra:

Sivas Çamlıbel'de keleşleriyle birlikte yaşayan Köroğlu'nun bir gün canı sıkılmış, çevreyi dolaşmaya çıkmış. Dere kenarında çamaşır yıkayan bir kadın görmüş. Kazanda kaynattığı çamaşırlarını düz bir taşın üzerine koyup ağaç tokaçla tokaçlıyormuş. Çamaşıra her tokaç vuruşunda da:

-Köroğlu, gözün kör olsun! Gözün kör olsun Köroğlu! diye bağırıyormuş.

Adını duyan Köroğlu kadına yaklaşmış, sözlerini tekrar tekrar işitince sormuş:

-Bacı, Köroğlu'nu hiç gördün mü? Tanır mısın? Nasıl bir adamdır?

-Tanımam, görmedim! diye cevap vermiş kadın.

Köroğlu; kızmış, kadına çıkışmış:

-O hâlde, görmediğin, tanımadığın bir adamın arkasından ne diye beddua ediyorsun? Belki çok iyi bir adamdır.

Kadın, biraz mahcup cevap vermiş:

-Valla, herkes böyle söylüyor, ben de söylüyorum!

Bolu Gerede'den bu fıkranın bir çeşitlemesi derlenip yazıya geçirilmiştir (Koçak 2012: 181):

Köroğlu Gözün Kör Olsun!

Yaşlı bir nine yolda giderken hiç durmadan kendi kendine söyleniyormuş:

-Köroğlu gözün kör olsun! Köroğlu gözün kör olsun!

Meğer, Köroğlu da bu ninenin arkasından gelirmiş. Ninenin sözlerini duyunca yaklaşıp ona sormuş:

-Nine, sen Köroğlu'nu tanıyor musun?

Nine:

-Yok evladım, tanımıyorum, demiş.

Köroğlu:

-Peki, Köroğlu'nu tanımıyorsun da niçin durmadan; "Köroğlu gözün kör olsun!" diyorsun? diye çıkışınca nine demiş ki:

-Evladım, herkes öyle diyor, ben de deyiveriyorum!

Bir kaynakta da "Sen de Beni Tanır mısın?" başlıklı bir çeşitlemesi daha yayımlanmıştır (Morkaya 1928: 4).

7. Köroğlu' nun Kendisi olmaktansa Ünü Olmak Daha Yeğdir

Bu fıkranın birkaç çeşitlemesi vardır. En eskisinden başlayarak bu çeşitlemeleri sıralayalım.

a. Köroğlu' nun Selamı Yeter

Köroğlu'nun namı (ünü) ziyade şöhret kazanmış. Hatta bir gün kendi namını anlamak için, bir sürü görmüş ve yanına gidip çobana demiş ki:

-Ben Köroğlu'yum; bana şurdan üç koyun ver!

Çoban da güçlü kuvvetliymiş.

-Haydi şurdan defol! Köroğlu, kendisi davar almaz, diyerek Köroğlu'na dayak atmış.

Köroğlu, eli boş arkadaşlarının yanına gelmiş. Bir kişiyi çobana yollamış:

-Benden selam söyleyin, üç davar versin! demiş.

O adam gitmiş, çobana Köroğlu'nun selamını söylemiş. Çoban o zaman demiş ki:

-Hepsi Köroğlu'na feda olsun! Elinin beğendiğini al! (Boratav 1931: 239).

b. Köroğlu'nun Selamı Kendisinden Daha Keskindir

Bir gün Çamlıbel'de değirmene gider Köroğlu. Değirmenciye emreder:

-Ben Köroğlu'yum! Şu heybelerimi arpa buğday ile doldur! Bana bir de kuzu ver!

Değirmenci, bu sözlere inanmaz, alaylı alaylı güler ve der ki: Köroğlu olsaydın bir parça arpa buğday için hiç değirmenime gelmeye tenezzül eder miydin? Gerçi biz Köroğlu'nu görmedik. Yalnızca adını duyar, ününü biliriz amma ağalardan altın istemeye bile kendi gitmeyip Ayvaz'ını gönderir. Köroğlu, kalkıp değirmenime mi gelecek? Sen kimi kandırıyorsun? Çek arabanı!

Köroğlu, içinden değirmenciye hak verir. Elleri boş Çamlıbel'e dönerken yolda bir köylünün türkü çağırdığını işitir:

Çağır Karac' Oğlan çağır

Taş durduğu yerde ağır

Kendi kendine şöyle söylenir Köroğlu:

-Ne doğru söylemişsin Karaca Oğlan! Elbette taş yerinde ağır! (Çizmeciler 1980: 188-189).

c. Köroğlu'nun Ünü Olmak Daha Yeğdir

Günlerden bir gün Köroğlu'nun canı sıkıldı. Keleşlerinden bir kısmıyla ava çıktı. Öğlene kadar dere tepe dolaştılar. Bir keklik bile vuramadılar. Niyetleri, avladıkları hayvanları öğle yemeğinde yemekti. Köroğlu'nun açlıktan gözleri kararmaya başladı. Etrafta yiyecek bir şeyler ararken karşı dağın yamacında bir koyun sürüsü gördüler. Köroğlu, sabırsızlandı. Amcası Köse Kenan'a dedi ki:

-Emmi, siz keleşlerle odun toplayıp ateş yakın! Ben karşıdaki sürüden iki koç alıp geleyim. Kızartıp afiyetle yeriz.

Köroğlu Kırat'a binip sürünün yanına gitti. Çobana dedi ki:

-Ben Köroğlu'yum! Keleşlerimle ava çıktık, acıktık. Şöyle en semizinden iki koç seç. Kes ve eyerimin terkisine as!

Çoban, Köroğlu'nu şöyle tepeden tırnağa süzdü. Sonra bağırdı:

-İn aşağı, eşkıya müsveddesi! Sen kimi kandırıyorsun?

Köroğlu çok kızdı. Atından indi, çobana iki tokat atmak istedi. Çoban atik davranıp Köroğlu'ndan kurtuldu, sopasına davranıp onu bir güzel dövdü. Sonra da atına bindirip yolladı. Köroğlu, Kırat'ın üzerinde süklüm püklüm keleşlerinin yanına döndü. Amcası Köse Kenan, durumu kavramıştı. Ayvaz'a seslendi:

-Ayvaz! İş sana düştü evlat! Şu çobana git, iki koç kap da gel!

Ayvaz, çekine çekine çobanın yanına gitti. Dedi ki:

-Köroğlu, şu karşıdaki pınarın başından keleşleriyle dinleniyor. Karnı acıktı. İki koç istiyor, kızartmak için!

Çoban, bir Ayvaz'a bir de altındaki ata bakıp şöyle cevap verdi:

-Köroğlu sağ olsun! Sürümün hepsi ona feda! Hangi koçu istersen al götür! Az önce kendini Köroğlu zanneden bir zavallı geldi. İki koç istedi. Bastım dayağı, gönderdim geri!

Ayvaz, iki semiz koçla Köroğlu'nun yanına döndü. Olanı biteni anlattı:

-Emrini çobana söyledim. Sürünün hepsini al götür dedi çoban.

İşte o zaman Köroğlu yaptığı yanlışı anladı ve keleşlerine dedi ki:

-Demek ki; Köroğlu'nun kendisi olmaktansa ünü olmak daha yeğdir/iyidir! (Tan 2006: 342-345).

Sonuç

Köroğlu bir destan tipi, kahramanı olmanın yanı sıra bir fıkra tipidir de. Destan metinleri dışında, hakkında fıkra türü anlatılar üretilmiş olup yaygınlaşmıştır. Bu bildiride bunlardan yedisi, çeşitlemeleriyle birlikte değerlendirilmiştir. Daha geniş bir tarama ve yeni derlemelerle bu sayı artacaktır.

Köroğlu fıkraları güldürücü değil, düşündürücü, ders verici niteliktedir. Destandaki yiğit, mert, haksızlığa tahammül etmeyen, muhtaçlara yardım eden Köroğlu tipi, genellikle fıkralarına da yansımıştır denilebilir.

Kaynaklar

BORATAV, Pertev Naili (1931), *Köroğlu Destanı,* İÜ Türkiyat Enstitüsü Yayınları, İstanbul.

BORATAV, Pertev Naili (1996), *Nasreddin Hoca,* Edebiyatçılar Derneği Yayınları, Ankara.

ÇİZMECİLER, Osman (1980), *Ünlü Deyimler ve Öyküleri,* KASTAŞ Yayınları, İstanbul.

KOÇAK, Yunus Baki (2012), *Gerede'de Dinlediğim İbret Verici Hikâyeler,* Ankara.

(MORKAYA), Burhan Cahit (1928), *Köroğlu'nun Fıkraları Latifeleri Hikâyeleri*, Köroğlu Neşriyatından: 2, İstanbul.

NAZLI, Atiye (2015), "Köroğlu Destanında Geçen Fıkralar ve Özellikleri", *IV. Uluslararası Bolu Halk Kültürü ve Köroğlu Sempozyumu Bildirileri,* Akçağ Yayınları, Ankara, s. 126-136.

TAN, Nail (2006), "Köroğlu'nun Kendisi Olmaktansa Ünü Olmak Daha İyidir", *Türk Dili,* S 652, 4/2006, s. 342-345; *BAL-TAM Türklük Bilgisi,* S 4, 3/2006, Prizren, s. 209-212.

TAN, Nail (2004), "Anonim Halk Edebiyatımızda Namık Kemal Fıkraları Üzerine Tezler", *KIBATEK Edebiyat Sempozyumu,* KIBATEK Yayınları, Ankara, s. 149-154.

GEÇ KALMIŞ BİR KLASİK HECCAV: ALİ TAVŞANCIOĞLU VE *MEŞHER-İ ŞU'ARÂ*'SI

Namık AÇIKGÖZ[*]

İnsan hayatında üç tavrın bulunduğunu ve hayatın tamamını bu tavırlar çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Birincisi genel bir durum olan "nötr" tavırdır. İkincisi, hüzün merkezli trajik tavırdır. Üçüncüsü ise sevinç merkezli mutlu, neşeli ve sevinçli tavırdır. Her tavır, kendi içinde alt tavırlara ayrılabilir. Mesela sevinç merkezli tavır, sevinci yaratan sebeplere göre tasnif edilebilir ve sahip olmak, başarmak, kazanmak, çelişkileri fark ederek gülmek gibi alt başlıklara ayrılabilir. Hiciv, mizah, ironi, hezel, satir, nükte, espri gibi kavramlarla ifade edilen gülmeye dayalı sevinçler, insan hayatında geniş bir yer tutar. Aynı zamanda üslup incelemelerinin konusu olan ironik ve nüansları olan anlatımlarda hedef, okuyan veya dinleyende bir durum ve düşünce çelişkisi ve karşıtlığı yaratarak ortaya çıkan veya fark ettirilen kırılmayla doğan gülmeye yol açmaktır.

Gülme, mizah ve komedi hakkında yapılan çalışmalarda[1],bizzat gülmenin kendisinin ortaya çıkış sebepleri ele alınmıştır. Üstünlük teorisi, uyumsuzluk teorisi, rahatlama teorisi gibi teorilerle mizahi metinlerin yapısını ve kurgusunu ele alan bilim adamları, metinlerdeki mizah ile hayattaki karşılığını yakından ilişkilendirerek incelemişlerdir. Yrd. Doç. Dr. Ümral Deveci, bu teorilerle beraber, metinlerde Gülmeceyi Yaratan Karşıtlık ve Durumu Yaratan Karşıtlık tasnifiyle ve bunlara bağlı "eksiklik" teorisiyle ele alınan metinlerde, mizahın tespiti ve analizinin yapılabileceğini söyler (Deveci, 2005: 319). Ayrıca Deveci, bu yöntemlerin birbiriyle kesin çizgilerle ayrılamayacağını,

---

[*] Prof. Dr. / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / namikacikgoz@gmail.com

[1] Mizahı ve gülmeyi değişik açılardan ve teorik olarak ele alan kitaplardan bazıları şunlardır:

-Henri Bergson (2006), *Gülme*, *Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*, çev.: Yaşar Avunç, İstanbul.

-John Morreal (1997), *Gülmeyi Ciddiye Almak*, çev.: Kubilay Aktulum, Şenay Soyer, İstanbul.

-Barry Sanders (2001), *Kahkahanın Zaferi*, çev.: Kemal Atakay, İstanbul.

bunların zaman zaman iç içe geçmiş ve birbirini destekler mahiyette ortaya çıkabileceğini belirtir (Deveci 2007, 135).

Metinlerdeki mizah, kurgu ve üslup açılarından olmak üzere iki şekilde ele alınmalıdır. Çünkü mizah ve nüansları kavramlarla ifade edilen metinlerde, mizahın bizzat kendisi, hem doğrudan yapı ile ilgilidir hem de başlı başına bir üslup tercihidir. Yani bir metnin mizahi özelliği dendiği zaman hem yapısı hem de üslubu anlaşılmalıdır.

Bu genel tespitlerden hareketle, Ali Tavşancıoğlu tarafından 2014 yılında yayımlanan *Meşher-i Şu'ârâ* adlı esere bakabiliriz.

Meşher-i şu'arâ adlı eserinden anlaşılmaktadır ki Tavşancıoğlu klasik şiir dili ve tekniğine ve tezkire yapısına vâkıf biridir. Kurmaca şairler hakkında bilgi verirken, klasik tezkire yapı ve üslubunu bildiği, bilgi sıralamasındaki yöntem aynılığında görülmektedir. Zaman zaman verdiği kurmaca kaynaklarda da klasik kültüre vâkıf olduğu anlaşılmaktadır. Tavşancıoğlu, bu eserinde yapı ve üslup itibarıyla klasik bir tezkire örneği vermekteyse de kullandığı ironik üslup ve yöntem ile standart bilimsel zihniyeti acımasızca eleştirir.

Ali Tavşancıoğlu (1971-2015), muhayyel bir zamanda yaşayan Osmanlı padişahı II. İbrahim döneminde yaşayan 10 şairin biyografisini *Meşher-i Şu'arâ* adlı eserinde, klasik tezkire üslubu ve biçimiyle yani anakronik bir çelişki, çatışma ve karşıtlık ile yazmış ve böyle yapmakla ironik yapı ve üslubunu durum karşıtlığı üzerine kurgulamış ve buna bağlı olarak da anakronik üslup çelişkisiyle, beklenen veya olan ile yazarın söylediği arasındaki karşıtlığa dayanan çelişki ile mizah duygusunu harekete geçirmiştir.

Meşher-i Şu'arâ'da mizah; mahlaslarda, şair bilgisinde (hayatı, muhiti, edebî şahsiyeti), şiirlerde ve isimlendirmelerde olmak üzere 4 şekilde yapılır. Ayrıca bir gülme tekniği olarak da alaycı dönüştürüm çerçevesinde anakronik karşıtlıklarla da yapılır.

Mahlaslarda İroni

Tavşancıoğlu, başta şairlerin mahlaslarından başlayan bir çelişkili kullanımı tercih ederek mizah duygusuna hitap eder. Normal olarak, klasik şairler, kendilerini yüceltmek ve değerlik kılmak üzere anlam itibarıyla olumlu ve zengin anlamlı mahlaslar tercih ederler ama Tavşancıoğlu, ironiyi daha mahlastan başlatarak tezkiresinde ele aldığı şairlerin mahlaslarını olanla söylenen arasındaki geniş makas açığıyla vererek komedi unsurunu ortaya çıkarmıştır. Bu muhayyel şairlerin mahlasları şunlar: Çamurî, Misvâkî, Isrârî, Nifâkî, Kusûrî, Zıllî, Mürteşî, Kubûrî, Zennûrî ve Cıngârî.

Görüldüğü gibi, bu mahlasların hiçbirisi, normal şartlarda herhangi bir şair tarafından kullanılamaz çünkü hepsi de olumsuz anlamlarla yüklü kelimelerdir. Tavşancıoğlu, olumlu olması gereken mahlaslarla, olumsuz mahlasların karşıtlığına dayanan bir ironik kurguyu tercih ederek mizahını sergilemiştir. Okuyucudaki mahlas beklentisi ile metinde zikredilen mahlasların anlam alanlarının uç noktalarda seyreden bir makas açılmasıyla zikri, zihindeki beklentinin uğradığı kırılmayla komediye dönüşmüştür.

Şair Bilgisinde İroni

Her şairin mahlası, şairin yaradılışını, mizacını ve huyunu yansıtacak şekilde ve özenle seçilmiştir. Tavşancıoğlu, okuyucuyu mizah dünyasına, daha mahlaslarda sokar. Her mahlasın arkasında birer ironik hikâye kurgulanmıştır. Yani esas kurgu ve yapı, muhayyel şairlerin hayatları, kişilikleri ve eserleridir ve mahlasları da bunlara göre verilerek durum karşıtlığına dayanan bir mizah sergilenmiştir. Okuyucu, bu mahlasların asla kullanılmayacağına mantıki olarak inanmaktadır ama mizahın mantık tanımaz çelişkileri çerçevesinde, "gülme fiili"nin tamamlamasıyla mantık dışılık ortadan kalkar.

Eserin bilgi aktarma kısmında, yani şairlerin hayatları, eserleri, edebî kişilikleri ve edebî muhitleri verilirken de "beklenen ve yazılan" çelişkisi ve karşıtlığından kaynaklanan ironik anlatımlar bulunmaktadır. Israrî mahlaslı şairin edebî değerini ifade ederken, "Yeteneksizliği o raddededir ki, hakkında bilgi veren bütün kaynaklar, onun büyük bir divan şiiri geleneğine itibar kaybettirmek için, Frenklerce istihdam edilmiş bir ajan olduğu yolundaki şüphelerden bahseder (Tavşancıoğlu: 43) Görüldüğü gibi burada Tavşancıoğlu, hem anakronik bir değerlendirme (Frenklerce istihdam edilmiş ajan) yapar hem de edebî eleştiriyi ideolojik bir eleştiri şekline sokarak durum karşıtlığına dayalı bir ironi yapar.

Klasik seci üslubunu kullanarak verdiği bilgilerle de hem durum karşıtlığı hem de anakronik karşıtlık yaratan Tavşancıoğlu, Israrî hakkında bilgi veren bir kaynağın, onu şöyle tavsif ettiğini aktarır: "Kaddi kasîr ü kebri kesîr, muşmula-çihre vü edebden bî-behre, zâir-i dâru'l-alûk u hâris-i der-arpaluk, gurâb-zebân hem düz taban bir kimesne idi. Dâim sa'yü nazarı bezm-i şu'arâda yaltakçılık itmek vü ızhâr-ı kabiliyetindeki nâmütenâhî musrırlığı hasebiyle bezm be bezm seyerân itmekdür." (Tavşancıoğlu: 43-44)

Tavşancıoğlu, Zennurî hakkında bilgi verirken, Kınalızâde Hasan Çelebi'nin abartılı şehir tavsiflerine öykünerek şairin Priştineli olduğunu şöyle söyler: "Makarr-ı şu'arâ-yı 'izâm ü menba'-ı zurefâ-yı hâss u 'âm olmakla ma'rûf u zîb ü zînet bâğ u râğ ve dahi çemenzâr olmakla mevsûf numûne-i medîne karye-i Priştinedendür." (Tavşancıoğlu: 110) Adı, mahlası ve babası hakkında, gene klasik üslupla bilgi verdikten sonra, Tavşancıoğlu, Zennurî'nin şahsiyeti

ile ilgili olarak verdiği bilgileri de seci yoğunluğunda şöyle verir: "Şi''r ü inşâda mahir,sihr ü simyada sâhir, şekl ü ma'nâda zâhir, ilm ü irfânda bâhir, ekl ü telbiste tâhir bir zât-ı âlî-kadr idi." (Tavşancıoğlu: 110)

Başta Âşık Çelebi tezkiresi olmak üzere bazı tezkirelerde, şairin günlük hayatından anekdotlar veya muhitindeki insanlarla yaşadıkları mutayebeler de verilir. Tavşancıoğlu, Mürteşî'yi anlatırken, aslı Koca Ragıp Paşa ve Haşmet arasında geçen bir olayı, Mürteşî ile sadrazam arasında geçiyormuş gibi şöyle anlatır: "Paşa (Aralarında Mürteşiî'nin de bulunduğu ve rüşvet yediklerini tahmin ettiği) bütün memurları huzuruna çağırır, 'Rüşvet almadığınıza dair yemin edin ülen dürzüler!' diye paşalanır. Her biri yemin billah ederler; ekmek Mushaf çarpsın ki rüşvet yimezüz.' derler ama Uygar'dan (Mürteşî, bir hile ile saraya girmiş ve adının Uygar olduğunu söylemiştir.) gık çıkmaz. Paşa Uygar'a hiddetle bakar, 'Ne o Çıfıt, sen rüşvet mi yiyorsun yoksa?... Niçün yemin itmezsin?' diye sorar. Uygar (Yani Mürteşî, gayetle sakin cevap verir: "Paşa hazretleri, biraz müsaade ediniz, Eğer bu dürzüler çatlayıp gebermezlerse ben de yemin edeceğim.!" (Tavşancıoğlu: 94)

Tavşancıoğlu, Yahya Kemal ile İsmet Paşa Tavşancıoğlu: 106); kayıkçı ile gramerci (Tavşancıoğlu: 117) arasında geçtiği söylenen komik muhavereleri de, tezkiresindeki şairlerin başından geçmiş gibi anlatarak bir tür alaycı dönüştürüm örneği sergilemiştir.

Meşher-i Şu'arâ'da, şairin soyu sopu hakkında bilgi verilirken de, mizahın durum ve gülmece yaratan karşıtlıklarının verdiği çatışmadan faydalanılmıştır. Mesela Nifâkî'nin aslen Gürcistanlı olup gerçek adının Behlül bin Çorbaçov Nifâkî olduğu belirtiler ve bu hususta şöyle bir kıtanın varlığına işaret edilir:

> Siz ehibbâ meclisinde hîç kov dimez misüz
> Öküz otladur iken yihhu vü hov dimez misüz
> Nirde bir yekdiğerine kasd iden şâir görüp
> Geçdi burada Behlül ibn-i Çorbaçov dimez misüz
> (Tavşancıoğlu: 60-61)

Tavşancıoğlu, şairler hakkında kendisi doğrudan bilgi verirken de ironiden uzak durmaz. Mesela Çamûrî'nin edebî şahsiyetini değerlendirirken, anakronik bir dil tasarrufu ile durum karşıtlığına dayanan bir mizah yapar: "Çamûrî bugünkü terimlerle ifade edecek olursak, rasyonalist, romantik, neoklasik ve heterodoks bir sanat anlayışına sahiptir." (Tavşancıoğlu: 26.) Aynı şairin üslubunu değerlendirirken de terdid sanatı tekniğini kullanarak değerlendirmesini argo bir tabirle sonlandırır: "Gazellerinde rindâne, kasidelerinde hikemî, kıt'a ve sair manzûmelerinde ise kafasına göre takılan bir üslubu vardır." (Tavşancıoğlu: 26)

Doğuştan kusurlu olduğu için Kusûrî mahlasını alan bir şairin bedbahtlığının anlatıldığı yerde, şairin

> Bu Kusûrî'nin İlahî kusurun kıl mağfûr
> Gâlibâ cürm ü kabahatle sana geleceğim

diye biten şiirini söylediği anda, gaipten gelen bir ses, "Hangi birini, hangi birini?" demiş ve şair o gece şiir söylemeyi, bırakmıştır. (Tavşancıoğlu: 68)

Bütün hayatı talihsizliklerle dolu olan Kusûrî'nin ilk mahlası Bedevî imiş ancak "ne zaman yolu bir çöle düşse bir kutup ayısı ile karşılaşmak korkusu iliklerine kadar" işlediğinden, Bedevî mahlasını "Kusûrî" olarak değiştirmiş. (Tavşancıoğlu: 69)

Şiirlerde İroni

Meşher-i Şu'arâ'da şiirlerin söyleniş sebepleri bellidir. Kimisinin bir olay sebebiyle söylendiği, kimisinin de müşaare olduğu zikredilir. Tabii ki bu şiirlerin tamamı ironik bir üslup ve kurgulamayla yazılmıştır. Mesela sevdiği kızı vermeyen köy ağasını "öküz" olarak tavsif eden Çamûrî, bu adamı şöyle anlatmıştır:

> Pençe-i kahrında olmaz feleğin lerzân öküz
> Tayr eden güyâ bâğ-ı eşcârda Tarzan öküz (Tavşancıoğlu: 25)

Kaynatası ile sorunlar yaşayan Çamûrî, Nâbî'nin "görmüşüz" redifli gazeline yazdığı "nakîsa/nakîza" ile de güzel bir alaycı dönüştürüm örneği vermiştir:

> Kaynatânın hem azârın hem şamârın görmüşüz
> Biz bu avrattan beter bir tek çomarın görmüşüz (Tavşancıoğlu: 23)

Şair Nifâkî'nin, Isrârî'nin verdiği ziyafet için yazdığı şiir de tamamen durumu yaratan karşıtlık ve gülmeyi yaratan karşıtlık üzerine kurulmuştur:

> Hâzır olmuş kuş sütü kaz kurusu
> Hem piyaz tatlusu dahı kuru su
>
> Hân-ı yağma halt ider yanında kim
> Ye'cüc ü Me'cüc de doyar doğrusu
>
> Eksüği yok tavşan u keklik eti
> Mandası gergedanı kangurusu
>
> Kim görürse reşk ider bu sofraya
> Baldızu görümcesü hem karusu

Kırk tabakda kırk çeşit ni'met ki var
Kayganasu, mıhlamasu darusu

Bu nefâisden ki bir şeme alan
Cümle sıhhat bulur âlem sayrusu

Hân-ı Isrârîdür uş ta'âm idün
Hân-ı Mûsîdür pes anun gayrusu (Tavşancıoğlu: 52-53)

Mektebe hecin devesi ile gelip gidecek kadar zengin ama bir o kadar da geri zekâlı olan Isrârî, icazetname alması dolayısıyla kedisiyle ilgili olarak şu beyti söyler:

Yüz kile yağ yüz çinik bulgur yüz okka kaz eti
Hamdülillah aldum artık destüme icazeti (Tavşancıoğlu: 50)

Mürteşî'nin, Sultan katında tutunmak için yazdığı ve sultanın özel kalemine rüşvet vererek sultana ulaştırdığı şiiri şudur:

A sultanım cemâl-i bâ-kemâliniz füzûn olsun
Ömür sermayeniz Nûh-ı nebi denlü uzun olsun

Dilerem Lâ-yezâlî'den bağ u bostan güzergâhın
Cebinde çil çil altun koltuğunda karpuzun olsun

Eger hazetmiyorsan ey gülendâm bûy-ı karpuzdan
Avakado kivi mango ananas hem muzun olsun

Bu kemter mâide kurmak ister kâinât içre
Senin de bu ziyâfetde bir ölçeklik tuzun olsun

Talep kıl Mürteşî'nin varı bezl olsun reh-i şâha
Bu cânım hemi kurbanın hemi körpe kuzun olsun (Tavşancıoğlu:95-95)

Meşher-i Şu'arâ'da, en fazla zikredilen şiirler, şairlerin birbirleri için yazdıkları şiirlerdir. İnsanların arasına soktuğu nifaktan dolayı mahlası Nifâkî olan şair, Isrârî ile Kusûrî'nin arasını açmak için şu şiiri söyler:

Duy be Isrârî senünçün şol Kusûrî top didi
Bir nazar kıl ceddine belli degül soysop didi

Bunda kalsa hoşdı ammâ iktifâ kılmaz herif
Embesildür lîk fehm itmez bunı zirzop didi

Diş bilermiş el ovarmış beynüni patlatmaga
Bekler Isrârî'yi yağlı bir uzunca cop didi

Şâhidem kim mahlesinde tekledem ol armudu
Elbet ol düşmüş olacak avcuma cillop didi

Ger Nifâkî redd-i mısra' kıldıysa hakkı var
Duy be Isrârî senünçün şol Kusûrî top didi (Tavşancıoğlu: 56)

Nifâkî, bu defa Isrârî'nin ağzından Kusûrî için şu şiiri söyler:

Duymadınsa söyleyem Isrârînin bir lâfını
"Dostum sayma adamdan ol Kusûrî sâfını"

Bî-mürüvvet âr u nâmus hak getire vesselam
Şöyle kıldım muhtasar ol denyonun evsâfını

Kande görse boynına bir tasma taksun zâbitân
İt gibi kılsun zebâit murdarun itlâfını

Vakfedermiş bir mecidiye garibânlar içün
Sok münasib bir yerine oncacık evkâfını

Redd-i mısra'dır bu lâyıkdır Nifâkî'ye hemin
Dostum sayma adamdan ol Kusûrî sâfını (Tavşancıoğlu: 59-60)

Asıl adı Hanso Panso olan Yahudi asıllı Mürteşî, Osmanlı sarayına "Uygar" sahte adıyla girer ve orada şu beyti söyler:

Sahn-ı suhen bir haylidür dest-i Müselmân milkidür
Anın tebeddüline bâis Mürteşî'nün kilkidür (Tavşancıoğlu: 93)

Mürteşî'nin bu hakaretinin altında kalmayan Nifâkî, cevaben şu beyti söyler:

Ey sâlik-i nâpuhte bu silk ezkıyânun silkidür
Müslimlere ta'n eyleyen ya hınzır yâ tilkidür (Tavşancıoğlu: 93)

Bir karşılıklı şiir söyleme de kabristanda doğup doğum evinde ölen Kubûrî ile babası arasında geçer. Babası oğluna şöyle söyler:

Ey püser dâr-ı fenâda sevinüp şâd olasın
Gam u endûh u elemden hele âzâd olasın

Takılub ehl-i nisânın peşine gam çekme
Ne gerek var şeb ü rûz tâlib-i imdâd olasın

Bir işe koyamadım ben seni elden ne gelir
En azından ya mezarcı ya da cellâd olasın

İplemezsen bu nasîhatımı benden beter ol
Âhir ömründe benim tek yine berbâd ol

Atana mahlası çok gördü bu çarh-ı gaddâr
Bârî üftade Kubûrî dinilip yâd olasın. (Tavşancıoğlu: 101)

Kubûrî, babasının bu gazeline şöyle cevap verir:

Ey peder meyyit ilinde nice dilşâd olayım
Bu harâbâtîde kande onup âbâd olayım

Bana ümmî didiler hâlimi beğenmediler
İstemem mi acebâ sâhib-i irşâd olayım

Ne kalem gördü bu gözler ne kitâb u defter
Fenn-i inşâ vü şi'rde nice üstâd olayım

Gün mü gördüm bu mezarlıkda a nûr-ı aynım
Bâri şu âhir-i ömrümde gülüp şâd olayım

Mahlasım oldu Kubûrî nideyin elde degül
Bu kuhen makberede bekçi-yi ecsâd olayım (Tavşancıoğlu: 102)

İsimlendirmede İroni

Ali Tavşancıoğlu, ironik tezkiresinde, bilimsel incelemeleri de hicvederken, bilim adamlarının abartılmış kaynak hassasiyetini de diline dolar ve kaynaklara başvurmakla övünenleri, uyduruk ve komik şahıs ve kaynak adlarıyla alaya alır. Eserde geçen bazı şahıs ve bu şahısların eserlerinin adları şunlardır:

Ardanuçlu Müfteri Behlül Paşa, İştigâl-i Şuârâ ve Buhûlü'l-Fücerâ
Bezgin Sezgin, *Havadis-i Humk*
Boyabatlı Nevfel Efendi, *Der Ehl-i Harâbat-i Boyabat*
Ebkem Ekmel Efendi, *Tabula Rasa fi* Dimağ-ı Nisâ
Cerbezeli Cafer Çelebi, *Tefrîk-i Uşşak u Tenkid-i Yavşak*
Çemişgezekli Bustan Efendi, *Kısas-ı Hergelât u Menşe-i Galatât*
Hayalî Vâsık Efendi, *Kizbü't-Tevarih, Târih-i Hamâkât*
Misvakî, *Misvakü'l- Hekîm fi* Sırati'l-Müstakîm
Nifâkî, *Ahvâl-i Behlül Bî-Nukât u Virgül*
Nifâkî, *Akvâl-i Ahyâr der Vasf-ı Bahtiyar*
Püsküllüzade Mirahor Bey, *Tezkire-i Şu'arâ-yı Eblehiyye*
Zıllî, İmâlât-ı Rosto Alâ Nakli'l-Dosto

Görüldüğü gibi, Tavşancıoğlu, şahıs ve eser adlarını belirlerken, klasik seci üslubundan faydalanmış ve bazı adlandırmalarda ses benzerliğinden kaynaklanan ironik tavrı sergilemiştir.

Alaycı Dönüştürüm ve Anakronik İroni

Meşher-i Şu'arâ'da anakronizm bir kaç şekilde görülür. İlki 20. ve 21. yüzyıla ait kelimeler, kavramlar ve telakkiler, metinlerde sanki Osmanlı devrinde de kullanılıyormuş gibi zikredilerek tecahül-i arif tekniğine dayanan bir anakronik tavırla, mizah yapılır. Mesela, sahte şehzade Uygar, Sultan II. İbrahim'den tahtı kendisine terk etmesini istediğinde, sultanın, saltanattan vazgeçmek üzere, 20. yüzyıl mantalitesiyle söylediği sözler, kendi zamanı ile çeliştiğinden, gülmeceyi yaratan karşıtlık örneği şu cümleleri sarf eder: "Ben zaten sultanlıktan bıkmışım. Cumartesisi yok, pazarı yok, bayramı yok, seyranı yok. Hoş, bir sürü kıdem tazminatı var ama her şey para değil ki a gözümün nuru. Şöyle ağız tadıyla kendi başıma gezintiye bile çıkamam. Parmağımı oynatsam jurnaller ("Gazeteler" demek istiyor. N. A.) boy boy yazarlar. Gizlim yok, saklım yok. Yemişim ulen böyle sultanlığı…" (Tavşancıoğlu: 96-97)

Alaycı dönüştürüm ve anakronik kurgulama yoluyla yapılan mizah örneğinden birisi de, 20. yüzyıla ait olan "bahtsız bedevi-kutup ayısı" deyişinin, yukarıda ifade edildiği gibi, Kusûrî ile ilişkilendirilmesidir.

Alaycı dönüştürüm ve anakronik kullanımlardan bir grup da kelimelerle yapılan oyundur. Mesela Adolf Hitler'in dedesi olarak zikredilen şahsın adı, Bedolf Hitlemez (Tavşancıoğlu: 89) şekline dönüştürülerek mizah yaratılmıştır. Bir başka örnek de "biri fink atıyor" sözünün zamanla "brifing alıyor"a dönüşmesidir (Tavşancıoğlu: 83-84). Puşkin ve amcasının oğlu Şaşkin'in bir arada kullanılması (Tavşancıoğlu: 80), sese dayalı bir yanıltmaca komiğidir. Yine "Gencine-i Kiraz" tamlamasında k harfinin düşmesiyle oluşan "Gencine-i Raz" (Tavşancıoğlu: 71)) arasındaki ilişki, bir ses yanılmasıdır ve gülme iki kavram arasındaki ilişkisizlikten kaynaklanır.

Meşher-i Şu'arâ'da, mizah unsurlarından birisi de, yine anakronik bir kullanım olan, 20. yüzyıl argosunun, daha eskilerde de kullanılıyormuşçasına tecahül-i arif tekniği ile kullanılması ve buna bağlı oluşan mizahtır. Metinde, **embesil**, **zirzop** (Tavşancıoğlu: 56), **faca** (Tavşancıoğlu: 69), **nonoş** (Tavşancıoğlu: 63), **denyo** (Tavşancıoğlu: 59), **top** (Tavşancıoğlu: 58), **kafasına göre takılmak** (Tavşancıoğlu: 26), **iplememek** (Tavşancıoğlu: 101), **depresyon manyağı** (Tavşancıoğlu: 102) gibi kullanımlar, bunun birer örneğidir.

Gene kelimelere dayalı anakronik ironi, şehzade adlarında görülür. Yirminci yüzyılda moda olan, geleneksel ve dinî hiçbir arka planı olmayan kelimeler, sanki Osmanlı şehzadeleri için kullanılıyormuş gibi kabul edilerek du-

rum karşıtlığına dayanan bir mizah yapılır metinlerde. Osmanlı şehzadelerinin adları şunlardır**:** Şehzade **Tunç** ve **Orkut** (Tavşancıoğlu: 61), Şehzade **Uygar** (Tavşancıoğlu: 92) ve Şehzade **Toygar** (Tavşancıoğlu: 90). Hatta saltanata Toygar'ın geçmesi gerekirken, koskocaman Osmanlı saltanatının başında bu isimde birinin olması uygun bulunmamış ve bunun üzerine kardeşi İbrahim sultan olmuştur (Tavşancıoğlu: 91).

Sonuç

Ali Tavşancıoğlu, 1971-2015 yılları arasında yaşamışsa da, dil ve üslup açısından, klasik dönem dilini kullanarak bir klasik dönem metin türü olan tezkire tarzında yazdığı *Meşher-i Şu'arâ* ile dil, üslup, yapı ve muhteva itibarıyla ironik bir metin örneği vermiştir. Bunu yaparken durum ve gülmece karşıtlığına dayanan bir mizah anlayışı sergilemenin yanı sıra, anakronik çelişkiye dayanan bir alaycı dönüştürüm tekniği de kullanmıştır.

Tavşancıoğlu, her ne kadar şairlerin biyografileri çerçevesinde bir mizah kurgulamışsa da, bilgi kaynaklarını kullanma, bilgi sıralama ve örnek şiir aktarma açılarından, bilimsel yöntem kuruluğuna saplanıp kalanları da alaya alarak eleştiren bir tavır takınmıştır.

Kaynaklar

BERGSON, Henri (2006), *Gülme, Komiğin Anlamı Üstüne Deneme,* çev.: Yaşar AVUNÇ, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

DEVECİ, Ümral (2005), "Nasreddin Hoca Fıkralarında Eksikliğe Dayalı Gülmeceyi Yaratan Unsurlar", *I. Uluslar arası Akşehir Nasreddin Hoca Sempozyumu (Bilgi, Şöleni) 6-7 Temmuz 2005, Sempozyum Bildiri Metinleri*, Akşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Akşehir, s. 318-335.

DEVECİ, Ümral (2007), "Mevlana'nın Mesnevi'sindeki Mizah Metinlerinin Edebi ve Yapısal Çözümlemesi", *Mevlana, Mesnevi, Mevlevihaneler Sempozyumu, 30–01 Eylül 2006***,** Mevlana, Mesnevi, Mevlevihaneler Sempozyumu Bildirileri, Mevlana Araştırma ve Kültür Sanat Derneği-Manisa, MAKSAD Yayınları, İstanbul, s. 135.

MORREAL, John (1997), *Gülmeyi Ciddiye Almak*, çev.: Kubilay AKTULUM, Şenay SOYER, İris Yayınları, İstanbul.

SANDERS, Barry (2001), *Kahkahanın Zaferi,* çev.: Kemal ATAKAY, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

TAVŞANCIOĞLU, Ali (2014), *Bir Modern Zaman Tezkiresi, Meşher-i Şu'arâ,* Kün Yayıncılık, Yozgat.

MİZAHIN KAYNAĞI OLARAK KALIPLAR VE FARKLILIKLAR KAPSAMINDA TOPLUMSAL ELEŞTİRİ: "BİZ TÜRKLER" VE "YURDUM İNSANI"

Nebi ÖZDEMİR[*]

Giriş:

Kalıplar ve kalıp dışılıklar bütünü kültür ve yaşam,
mizahla yenilenir ve canlanır

Yaşamda, dolayısıyla kültürü oluşturan gelenekler açısından kalıplaşmalar, dolayısıyla kalıplar önemli bir yer tutar. Özgeçmiş veya CV bireysel yaşamdaki kalıplaşmaların ve kalıp dışılıkların ilk akla gelen örnekleridir. Yaşam kalıplarla kalıp dışılıkların bütünüdür. Kültürü oluşturan geleneklerin gelecekteki temsilcileri öncelikle kalıpları öğrenerek taklit ederler. Usta-çırak ilişkisinin temeli kalıplaşmış bilgi ve deneyim aktarımına dayanmaktadır. Âşık, usta malı söyleyerek yetişir. Olgunlaşma süreci kalıpların sorgulanmasını beraberinde getirir. Yeni yaratma eylemi de bu süreçte ortaya çıkar. Geleneğin kalıplarını öğrenenler kalıpların dışına çıkarak bir taraftan kendi kalıplarını (tarzlarını) oluştururlar, diğer taraftan da geleneği yeni kalıplarla zenginleştirirler. Kalıplar bileşkesi olan gelenek de kalıp dışılıklarla geliştirilir ve yaşatılır. Zamanla her kalıp dışılığın da kalıplaşmaya başladığı görülür. Bu süreçte kalıplaşma ve kalıplar konusundaki farkındalık ve bilinçlilik hâli, yeni yaratma faaliyetlerinin de temelini oluşturur. Gelenekteki çeşitlenme yaratıcı bireyin kalıp dışılık eğiliminin ve arzusunun ürünüdür. Gelenek kalıpların temelinde kalıp dışılıklarla gelişir. Yeni gelenekler kalıp dışılıkların eseridir.

"Antti Aarne - Masal Tip Kataloğu, Stith Thompson - Halk Edebiyatı Motif İndeksi, Propp - Masalların Yapısalcı Çözümlemesi, Lord Raglan - Geleneksel Kahraman Kalıbı, M.Parry, A. Lord - Sözlü Kompozisyon Kuramı / Kalıpsal Kuram; fıkra tipleri, kalıplaşmış söz ve ifadeler, epitetler, atasözleri ve deyimler" gibi araştırma yöntem ve yaklaşımları ile kavramlar gelenek kültüründeki kalıplaşma olgusunu açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

[*] Prof. Dr. / Hacettepe Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü / nozdemir@hacettepe.edu.tr

Mizahın pek çok tanımı bulunmaktadır. Bunların tamamına yakınında sözlü, dolayısıyla sözün yazıya dönüştürülmesiyle yaratılan yazılı/basılı bellek esas alınmıştır. Hiciv, fıkra, satir, ironi, nükte gibi terimler de söz ve yazı ile ilişkilidir. Buna karşılık en değerli karikatürlerin söz içermeyenler arasından seçildiği görülür. Yine bu tanımlarda biçim, yapı, işlev ve bağlam değerlendirilmiş, yaşamdaki mizahi öze veya yaşamın özündeki mizahiliğe (tekrar-kalıplaşma-yenilenme) pek değinilmemiştir. Yaşamın özünü oluşturan bu yapı ile mizah ilişkisi veya mizahın yaşamın özüyle bağlantılı olduğu gerçeği üzerinde nedense gereğince durulmamıştır. Yaşamdaki tekrarlarla kalıplaşma ve farklılaşma ilişkisini birlikte değerlendiren çözümlemeler olgunlaştırılamamıştır. Mizah tanımları kalıplardan oluşmaktadır, dolayısıyla da mizahın konuları arasındadır. Her tanım zaman içinde atıflarla tekrarlanır. Atıf yapanlar da bu süreçte kendi tanımlarını, dahası kalıplarını yaratmaya çalışırlar.

Bununla birlikte bu çalışmaya da yön veren "gerçekliğin bazı yönlerinin gülünç, tuhaf ya da saçma niteliğini güldürücü bir biçimde öne çıkarmaya çalışan bir düşünce biçimidir" (Petit Larousse), mizah bir savunma aracıdır (Fenoglio ve Georgeon 2000: 8); mizah doğrudan doğruya insandan kaynaklanır (Raskin), mizah ciddinin karşısında değil, içindedir (Mehmet Narlı), mizah saçmanın mantığıdır (T. Gautier), mizah içinde vücut bulduğu toplumun ahlaki durumunu, manevi değerlerini, zaaf ve eksikliklerini, sosyoekonomik yapısını, siyasi durumunu ve benzerini yansıtır (Usta 2005: 13- 30); yaşamın bulunduğu yerde çelişki, çelişkinin olduğu yerde mizah vardır (Kierkegaard), mizah canlı bir organizmadır (Bergson), mizah olumsuz, uyumsuz ve çelişkiler içinde olanı ön plana çıkartarak yeren sanattır (Dölek), kültürler üstü özellikler içeren evrensel bir iletişim dili (Eker 2009: 47- 50) tanım ve değerlendirmeler de bulunmaktadır.

Sonuçta yaşam kalıplardan ve kısa süre içinde kalıplaşacak kalıp dışılıklardan/ farklılıklardan meydana gelmektedir. Yaşamda kalıplaşmış veya farklılaşmış mekânlardan, ürünlerden ve aktörlerden söz edilebilir. Aslında toplumsal kimlikler kalıplardan, özgün bireysel kimlikler farklılıklardan, bir başka deyişle yerleşik kalıpların dışındalıklarından oluşur. Bireyi ve toplumu kalıplar rahatlatırken farklılıklar ve kalıp dışılıklar önce huzursuz eder, sonra canlandırır ve yeniler. Yaşamın bütün alanlarında kalıplaşma ve farklılaşma olgusundan söz edilebilir. Örneğin teknoloji yaşamda bir taraftan farklılaşmayı, diğer taraftan da kalıplaşmayı (öz çekim yapma gibi) doğurur. Siyasal yaşamda da kalıplar ve farklılıklar söz konusudur. Kalıplar yaşamdaki sürekliliğin temelini oluştururken gelişme sıra dışılıklarla / kalıp dışılıklarla / farklılaşmalarla sağlanır. Bu gerçek de yaşam ve mizah ilişkisinin temelini, kaynağını oluşturur. Eleştirel akıl/düşünce/bakış bu gerçeklikten hareketle

mizahı yaratırken yaşamı ve kültürü yeniler ve canlandırır. Mizahçı yaşamdaki tekrarları, kalıpları, farklılıkları belirginleştirirken bir taraftan yaşamı özgünleştirir, yeniler ve canlandırır; diğer taraftan da yaşamın özünü oluşturan mizah geleneğini geliştirir. Mizah yaşamın farklı yerden, dahası tersten okunmasının ürünüdür. Eşeğine ters binen Nasreddin Hoca imgesi, Türk insanının yaşamı farklı açılardan, dahası herkesin gördüğünün dışında tersten okumasını ifade etmektedir.

Bu bildiride mizahın kaynağı olarak kalıplaşmalar ve farklılaşmalar kapsamında toplumsal eleştiri olgusu, "biz Türkler ve yurdum insanı" başlığı altında toplanan verilerden yararlanılarak çözümlenmeye çalışılacaktır.

Çözümleme: Mizahın Kaynağı Olarak Kalıplar ve Farklılıklar Kapsamında Toplumsal Eleştiri

Diğer gelenekler gibi mizah geleneği de yaşamdaki kalıpların, dolayısıyla kalıplaşmaların farkındalığından beslenir ve gelişir. Bu kapsamda kalıplar/kalıplaşmalar ile farklılıklar/farklılaşmalar aynı işleve ve öneme sahiptir. Tekdüzelikler ve tekrarlar kalıpları yaratır. Gelenekler kalıplar temelinde oluşturulur, buna karşılık kalıp dışılıklarla geliştirilerek yaşatılır. Her kalıp dışılık süreç içinde geleneğin kalıplarına dönüşür. Sonuçta gelenekler kalıplar ve kalıp dışılıklar bütünüdür. Gelenek kalıplarıyla nesiller birbirleriyle bütünleşirler. Dolayısıyla kimlikler de temelde kalıplardan oluşmaktadır. Gelenekler bütünü kültür, toplumsal kimliği yaratır. Yaşamdaki kalıplaşma ve kalıp dışılıklar, etkileşimlerin ürünüdür. Mizahın özünü eleştirel düşünce/akıl/bakış oluşturur (Özdemir 2010: 2011). Mizahın temsilcileri bu kalıplaşmayı/kalıpları, aynı zamanda da farklılıkları/farklılaşmaları görüp özgün biçimlerde sahiplerine gösterirler. Bir başka deyişle mizahçılar kendi geleneklerini diğer gelenekleri oluşturan kalıpların eleştirisiyle yaratırlar. Mizah gelenek, kültür dolayısıyla yaşam kalıplarının eleştirisinden oluşmaktadır. Mizah kalıplaşmanın giderilerek yaşamın yenilenmesi ve canlandırılması amacıyla yaratılmıştır. Eleştirel düşüncenin ürünü bilim ve mizah arasındaki ortaklığın ve yakınlığın temelinde bu gerçeklik yatmaktadır.

"Mekaniklik/sıradanlık ve sıra dışılık", gülmenin özelliklerinden biri olarak değerlendirilmiştir (Eker 2009: 24- 27). Hayatın sıradanlığını simgeleyen mekaniklik ve sıradanlık komiktir. Yaşamın kesitlerini ve mekanik bir düzen duygusunu birbirlerinin içine girmiş olarak bize veren her türlü edim ve olayın komik olduğu belirtilmiştir (Bergson 1996: 41; Eker 2009: 24). Yaşamdaki mekanikliğin/ sıradanlığın nedeni olan bu kalıplar mizahın da temel kaynağıdır. Aşağıda "biz Türkler" başlığı altındaki verilerle sözü edilen yaşamdaki mekanikleşme, daha doğrusu kalıplaşma olgusu tartışılacaktır. Diğer yandan "yurdum insanı" başlığı altında da yaşamdaki farklılıklar/ sıra dışılıklar / ka-

lıp dışılıklar değerlendirilecektir. Kalıplaşma ve kalıplar bireyi ve toplumu rahatlatırken, kalıp dışılıklar uyandırarak canlandırır. Mizah kalıpları ve farklılıkları belirginleştirerek bireyi ve toplumu rahatlatır. Bu nedenle Biz Türkler ile birey ve topluma kalıpları gösterilerek farklılıkları / kalıp dışılıkları hoşgörü ile karşılaması sağlanır. Böylelikle mizahçı toplumsal barışın ve birliğin gerçekleştirilmesine katkı sağlamış olur. Sonuçta mizahın toplumsal eleştiri işlevini yerine getirerek yaşamı ve kültürü yenilemesi ve canlandırması açıklanmaya çalışılacaktır.

Mizahı oluşturan fıkra, öykü, karikatür, skeç, oyun gibi ürünlerin temel konusunu toplumsal yaşamdaki kalıplar oluşturur. Nasreddin Hoca yaşamın bütün alanlarındaki kalıpların eleştirilmesi amacıyla yaratılan dünya mizahın ana kahramanıdır. Buna karşılık bazı fıkra tiplerle (Bektaşi, Bekri Mustafa, Temel vb.) yaşamın belirli alanlardaki kalıpların tenkit edilmesi amaçlanmıştır. Diğer bir ifadeyle fıkra tipleri toplumsal eleştiri araçları olarak yaratılıp yaşatılırlar. Bu kapsamda fenomen hâline gelen yurdum insanı ile mahallî fıkra tipleri arasında benzerliklere dikkat çekilmesi yerinde olacaktır.

Mizah, kalıplar ve farklılıklar arasındaki çelişkileri işler. Dolayısıyla biz Türkler ve yurdum insanı başlıklarıyla sunulan mizah içerikleriyle Türk toplumsal yaşamındaki çelişkilerin belirginleştirilerek tartışılması ve giderilmesi sağlanır. Mizahçılar, sözü edilen kalıplaşmalar ve kalıp dışılıklarla ilgili olarak sorular üretirler. Önce güven, zamanla baskı ve huzursuzluk yaratan bazı toplumsal kalıplara mizahçılar özellikle yoğunlaşırlar. Mizahçılarca belirginleştirilen biz Türkler kapsamındaki içeriklerin Türk toplumunun bu kalıplarla ilgili eleştirel bakışını da yansıttığı söylenebilir. Mizahçı eleştirisini toplum adına gerçekleştirir. Mizah sayesinde birey ve toplum kendi kalıpları ve farklılıkları karşısında yabancılaşarak farkındalık kazandıktan sonra kendine güler. Bu eylem genelde keyifle, bazen de hüzünle gerçekleşir. Bir yönüyle mizah, bireysel ve toplumsal iletişim sorunlarından doğan etkili bir iletişim ve etkileşim alanıdır. Dolayısıyla mizah kalıplarla farklılıkların çelişkisinden kaynaklanan iletişimsizliği yansıtır. Bireyin ve toplumun kalıplarla kendini ifade etmesi, mizahın temel kaynaklarından biridir. Aslında biz Türklerle topluma, yurdum insanı ile de bireye mizahın dev aynası tutulmaktadır. Biz Türklerle toplum, yurdum insanı ile de birey kendine güler. Sonuçta gerçekliği dev aynasında yansıtan mizah bireysel ve toplumsal aydınlanmanın kaynağını oluşturur. Diğer bir ifadeyle biz Türkler ve yurdum insanı çerçevelemesi bireysel ve toplumsal aydınlanma serüveni temsil eder.

Mizah basını (*Gırgır* dergisindeki klişeler vb.) ve edebiyatı başta olmak üzere farklı alan ve ürünlerde (tiyatro, sinema, karikatür, radyo oyunu, televizyon dizisi, caps vb.) biz Türkler ve yurdum insanı konusunda içe-

rikler üretilmiştir. Örneğin geleneksel Türk tiyatrosu kalıplaşmış kişi ve oyunlardan oluşmaktaydı. Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun temeli (Yasaklar bu konuda oldukça dikkat çekici bir oyundur) söz konusu kalıplaşmalar ve farklılaşmalardı. Mizah öyküleri (Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz, Muzaffer İzgü vd.), Yeşilçam'ın komedi filmleri (Şaban serileri, Zeki Alasya - Metin Akpınar filmleri, Şener Şen - Kemal Sunal / İlyas Salman filmleri vb.), televizyon dizileri (Kaynanalar, Bizimkiler, İkinci Bahar, Ekmek Teknesi, Yalan Dünya vb.) ve komedi serileri (Olacak O Kadar, Yasemince, Komedi Dükkânı, Güldür Güldür Show vb.) yaşamdaki kalıpları ve farklılıkları yansıtmıştır. Özellikle son dönem gazetelerinde (*Milliyet* gazetesi - foto galeri vb.) yurdum insanı tanımlamasının öncülleri olan içerikler (köşeler) belirginleştirilmiştir. Yine biz Türkler tanımlamasının benzeri olan *The Türkler* başlıklı kitap, gazeteci Yalçın Pekşen tarafından kaleme alınmıştır. Son dönemde bu tür yayınlara yenileri eklenmiştir. Bu konuları belirginleştirenler arasında *Türkleri Anlama Kılavuzu* adlı eserin yazarı Zeki Kayahan Coşkun gibi 1990 sonrasında yaygınlaşan özel radyolarda program yapan ve sunanların (radyo tuluatçıları), dahası halkla yakın temas hâlindeki radyocuların bulunduğu da dikkat çekmektedir. Recep İvedik film serilerinin gişe başarısında biz Türkler ve yurdum insanı kökenliliği yatmaktadır. Bu tür filmlerin yurdum insanı ve biz Türkler temelli mizahın belirginleştiği dönemde ortaya çıkması dikkat çekicidir. Belki de bu tür mizahın belirginleşmesinde bu filmlerin etkisinden de söz edilebilir. Yine yakın dönemde sayıları hızla artan stand-upçıların da biz Türkler ve yurdum insanını gösterilerinin ana içeriği hâline getirdikleri tespit edilmiştir. Stand-up gösterilerinin biz Türkler ve yurdum insanı ile birlikte doğaçlamalarla gerçekleştiği de vurgulanmalıdır. Gerçekte ise stand-upçı üyesi olduğu biz Türkler ve yurdum insanına ayna tutarak gösterisini gerçekleştirmektedir. Türkiye'deki stand-upçıların önemli bir bölümünün mizah dergiciliği, edebiyatı ve tiyatrosu kökenli olmaları, onlara biz Türkler ve yurdum insanı konusunda önemli bir gözlem belleği avantajı sağlamaktadır. Dolayısıyla bu tür gösteri aktörleri de biz Türkler ile yurdum insanını belirginleştirmişlerdir. Diğer yandan son dönemde çeşitli nedenlerle siyasal mizahtan uzak duran mizahçıların, biz Türkler ve yurdum insanı merkezli mizaha yöneldikleri gözlenmektedir. Aslında siyasal mizah yükselirken gündelik yaşam mizahı (Biz Türkler ve yurdum insanı) gerilemekte, siyasal mizah gerilerken gündelik yaşam mizahı yükselmektedir. Bu nedenle de gündelik yaşamın farklı yanları ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmektedir. Sanal ve dijital öncesinde mizahçıların klişelere ve siyasal gündeme önem verdikleri görülür. 1980 sonrasında başlayan gündelik yaşam odaklı mizah anlayışı sanal ve dijital bağlamda daha hızlı bir şekilde gelişip yaygınlaşmıştır. Bu süreçte biz Türkler ve yurdum insanı mizahın merkezinde yer almıştır. Buna karşılık siyasal mizahın zayıflamasının öncelikle Türk siyasal yaşamı açısından olumsuz bir gelişme

olduğu vurgulanmalıdır. Mizah, gerçekçi ve istendik bir siyasal yaşamın ön koşullarındandır.

"Biz Türkler" ve "Yurdum İnsanı" tanımlamalarının popülerleşmesinin ise sanal- dijital araç ve bağlamların ortaya çıkışıyla gerçekleştiği söylenebilir. Daha önce üretilen verilerin önemli bir bölümü sanal-dijital dünyada ilgiyle paylaşılan içeriklere dönüştürülmüştür. Diğer yandan biz Türkler ve yurdum insanı farklı başlıklar müstakil ya da genel mizah sitelerinde yer alabilmektedir. Zaytung gibi siteler biz Türkler ve yurdum insanı kapsamında oldukça zengindir. Gazetelerin üçüncü sayfalarında yurdum insanı ile biz Türklerin olduğu gibi yansıtıldığının burada hatırlatılmasında yarar vardır. Belki de gazetelerin 3. sayfaları, yurdum insanı ve biz Türkler ile ilgili yaratmaların kaynaklarından biri olarak kabul edilebilir. Sosyal medyanın en önemli faaliyet alanlarından etkileşimci sözlüklerde (Ekşi Sözlük, Uludağ Sözlük vb.) de bu konularla ilgili içeriklere ulaşmak mümkündür. Bu tür sözlüklerle etkileşimci siteler dikkate alındığında, biz Türkler ve yurdum insanı konulu mizahın ortak yaratım ürünü olduğu gözlenmektedir. Sosyal medya mizahının gelişmesinde etkileşimci sözlüklerin önemli bir etkisi vardır. Dahası sözlü kültürün anonimliği benzeri, elektronik/ sanal veya dijital doğaçlama ve anonimlikten bahsedilebilir. Anonimleşme aynı zamanda kalıplaşmayı da ifade etmektedir. Diğer bir ifadeyle kalıplaşma anonimliği yaratmaktadır. Aşağıdaki veriler, sözü edilen sanal-dijital veya elektronik anonimlik perspektifinden de değerlendirilebilir. Bu çalışmada öncelikle son dönemin yazılı ve sanal-dijital kültür bağlamında derlenen toplumsal eleştiri temelli mizah içerikleri değerlendirilmektedir.

a. Mizahın kaynağı olarak kalıplar: Biz Türkler

Bu tür içerikler çoğunlukla Türklerin "tatil, yemek, eğitim, misafirlik, çocuk, ulaşım, düğün, sağlık, sokak, askerlik, tarih, uluslararası ilişkiler, kent yaşamı, gurbet/çilik, eğlence, ekonomi/ticaret, güvenlik, sanat, kadın-erkek ilişkisi, toplumsal cinsiyet, sanayileşme, inanç, spor/futbol, teknoloji, internet" gibi farklı alanlardaki kalıplaşmış özellikleri / karakteristikleri ile ilgilidir (Pekşen 2005; Coşkun 2005; Kireççi 2005 vd.). Bazen sadece kadın-erkek ilişkisi müstakil kitap (Albayrak 2015) ve sanal site içerikleri olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmayla amacı bütün bu alanların çözümlemesi amaçlanmamıştır. Bu makalede sadece yaşamın farklı alanlarındaki bu kalıpların/ kalıplaşmaların ve kalıp dışılıkların toplumsal eleştirel bakış amaçlı mizahın kaynağını oluşturduğu örnek verilerle açıklanacaktır.

Son dönemde Türklerle ilgili klişeler daha yoğun bir şekilde tartışılmaya başlanmıştır. Mizah klişelerin arkasındaki bireysel ve toplumsal çıplaklığı ortaya koyar. Klişeler değişebilir. Her nesil ve kesim yaşamını kendi klişeleriyle

sürdürür. Tekrar, klişeleri yaratır, eleştirel akılla sorgulama ortadan kaldırır. Klişelerinin farkına varanlar bilinçli ve özgün yaşamın sırrına kavuşurlar. Toplumsal klişelerin değişmesi uzun zaman alabilir. Bireysel gelişmelerine emek vermeyenler, giydikleri toplumsal klişelerin uzun süre yaşamasını sağlarlar. Toplumsal katılaşmanın, donuklaşmanın ve gerginleşmenin kökenini klişeler oluşturmaktadır. Sözlü ve yazılı kültür gibi elektronik kültürde de klişeler etkilidir. Çok kere mizahçı da klişeleriyle eskiyebilir. Diğer bir ifadeyle mizahçı klişelerini yıkarak kendini yeniler. "Biz Türkler" tanımlaması, içinde yaşanılan topluma dışarıdan bakabilmeyi ve eleştirel bir yaklaşımla yorumlamayı ifade etmektedir. Burada Türklere özgü kalıpların mizahileştirilerek belirginleştirilmesi, dolayısıyla toplumsal eleştiri penceresinden değerlendirilmesi söz konusudur. Böylelikle Türk toplumunun mizah aynasında kendisiyle, dolayısıyla kalıplarıyla yüzleşmesi sağlanmaktadır. Diğer yandan bu tanım Türkleri diğer milletlerden ayıran özellikleri de belirginleştirmeyi amaçlar. Sonuçta mizah aktörü kalıplar üzerinden toplumsal eleştiri işlevini yerine getirirken bireyin ve toplumun yaşam konusundaki farkındalık ve bilinç düzeyini yükseltir. Sözü edilen farkındalık ve bilinç sorgulamanın, dolayısıyla yenilenmenin, gelişmenin ve canlanmanın kaynağını oluşturur.

Klişeler: "Biz adam olmayız, Bizim bizden başka dostumuz yok, Hakem satılmış, devlete kapağı atalım, Çocukluk hayalimi gerçekleştirdim, Doğaya aşığım, İlişkilerimde sadığım, Hiçbir şeyden pişman değilim, Tam arayacaktım sen aradın, İnanmak başarmanın yarısı, Sosyal medya artık hayatımızın bir parçası, Dostluk kazandı, Topu ayağa oynamak, Boşaltıyoruz, Beni sizler yarattınız, Reklama ihtiyacım yok, 70 milyon bizi izliyor, Empati kuralım, Uzmanlar uyarıyor, Hizmet için buradayız, Olsa verirdim niye vermeyim ki yok, Ağzı olan konuşuyor, Abi şarjım bitiyor ben seni arayacağım söz, Burası Türkiye, Ehliyeti bakkaldan almış ne olacak, İstanbul bitti abi bitti, Su içsem kilo alıyorum, Diyetteyim, Atın ölümü arpadan olsun, Ben bilirim, Acı patlıcanı kırağı çalmaz, Bize bi şey olmaz arkadaş, Japon yapmış abi, Üşüteceksin, Dinlemez ki beni, Bak sözüme geldin, İlk seçimde iktidardayız, İlaç yazmadı bu doktorda iş yok, Bana iyi geldi sana da gelecek kesin, Yüzde 70 kesin, Bu ders hayatta ne işe yarayacak arkadaş, Boş bunlar boş, Ne gerek var, Bana anne deme, Baba olunca anlıyacaksın, Hep fakirlikten, Ne iş olsa yaparım, Seviyorum ulaan, Parayı bulunca bizi unuttu, Yapım böyle değişemem, Sorun sende değil bende, Sen benim kim olduğumu biliyor musun, Rahat battı, Beni anlamıyorsun, Sinirimden gülüyorum, Yok bi şey ağlamıyorum, Yaşa oturma, Bizi çekemediler, Zaman her şeyin ilacı, Seviyorsan git konuş arkadaş, Sadece arkadaşız, Yatak odasını kız tarafı, Sen kimsin, Öğretmen bana taktı, Kralınız gelsin, En iyi iş gıda gıda - krizde bile batmaz, Kesin sana vurgun, Önümüzdeki maçlara bakacağız, Arabesk dinlemiyorum ki, Dersini alma-

mış, Burnu sürtülsün bi kere vb." Türkler arasında yaygın olan klişelerden bazılarıdır (bk. Tülek 2008; www.klise.org vb.). "Dizi, siyaset, eğitim, aile, toplumsal, medya, magazin, iş dünyası, futbol, sanat, cinsel, aşk, gazetecilik, Türk aydını, Türk habercilik, televizyon, Türk erkeği, anne, Türk kızı" gibi farklı başlıklar altında paylaşılan bu klişeler, Türk toplumunun yaşam tarzı ve düşünce yapısı hakkında da bilgiler içermektedir.

Türklerle ilgili kalıplar/klişelerin belirlenmesinde yabancıların görüşleri de dikkate alınabilir. Yurt dışında veya Türkiye'ye gelen turistlerle yapılan son dönem röportajları bu konuda anlamlı veriler içermektedir. Örneğin internette paylaşılan bazı röportajlarda Almanların gurbetçilerle ilgili "toplu gezerler, kebap yerler, BMW X3 kullanırlar, büyük aileleri vardır, döner yerler, nargile içerler, erkekleri maçodur, sarımsak yerler, düğünleri büyük olur, kızları daha başarılıdır, giyim tarzları farklıdır, havalıdırlar, yaşlılara yer verirler" şeklindeki değerlendirmeleri bu açıdan ilginçtir. Aynı şekilde Türkleşmiş Amerikalı/Koreli, onlarda-bizde vb. başlıklarla sanal ortamda paylaşılan ve Türklere özgü kalıp davranışlarla ifadeleri içeren videolar da bulunmaktadır. Bütün bu içerikler ise mizah başlığı altında paylaşılmakta ve izlenmektedir.

Türk imgesi üzerine araştırmalar genellikle yabancı kaynaklar, dolayısıyla değerlendirmeler temelinde gerçekleştirilmektedir. Bir toplumun kendisi hakkındaki değerlendirmelerinin çözümlenmesi bu alandaki çözümleme sorunlarının da giderilmesini sağlayacaktır. Bir toplumun kimliği, kendisi ve ötekinin/ötekilerin (diğer milletlerin) kendisiyle ilgili, çoğunluğu kalıplardan oluşan değerlendirmelerinin bütünüdür. Mizahi içerikler bu kalıpların kolaylıkla belirlenerek çözümlenmesini sağlar. Buna karşılık toplumsal imge araştırmalarında edebiyat, siyaset gibi alanlardaki veriler dikkate alınırken mizah içerikleri genellikle önemsenmez. Aşağıdaki veri ve değerlendirmelerle bu kalıp düşüncenin de temelsizliği ortaya konulmaktadır.

Biz Türkler "bir topluluğa özgü belirgin özellikler bütünü" stereotipler (kalıp yargılar) kapsamında da incelenebilir (Tezcan 1993: 85- 93). Stereotipler kalıplardan ibarettir, dolayısıyla biz Türklerle stereotipler bütünü ifade edilmektedir. Biz Türkler kapsamındaki stereotipler Türk toplumunun kendisi tarafından üretilmiş öz eleştirel kalıplardır. Stereotipler mizahın temel kaynaklarından biridir. Diğer yandan Türk toplumundaki stereotipler mizahla belirginleştirip eleştirel akılla değerlendirilir. Biz Türkler merkezli mizah, Türk toplumunun kalıplarından hareketle kendini algılama ve anlama çabasını temsil eder. Söz konusu tek tipleşmenin veya kalıplaşmanın mesleki ve toplumsal cinsiyet boyutunun da bulunduğunun vurgulanması gereklidir. Nitekim gerek biz Türkler ve gerekse yurdum insanı içeriklerinde eril söylem ve egemenliğin de belirginleştirilerek eleştirildiği gözlenmektedir.

Kadın-erkek ilişkileri: Bu alandaki kalıplar bugün de geçerliliğini sürdürmektedir. "Bakışlarla konuşmak, 'insan değil' ile başlayıp hayvan ve yemek sözcüklerini kullanarak iltifat etmek (erkekler, bazen kadınlar), sahte de olsa iç güzelliğini aramak, 'sen daha iyilerine layıksın' sözleriyle ayrılanları teselli etmek, elektrik alıp almadığına göre eş seçimi yapmak, 'hatasız kul olmaz, hatamla sev beni' diyerek af dilemek, kısmetini açmak için gelin ayakkabısının altına adını yazmak, nikâhta 'ekmek musaf çarpsın ki evet' şeklinde ilginç cevaplarla ortamı neşelendirmek, 'eşinin göbeklenmişsin' sözüne 'Türk kası o' diye cevap vermek, 'su içsem yarıyor, ekmek yemiyorum, diyetteyim' cümleleriyle kilosunu örtmek, sevgisini dile getirememek, eşinden 'bizimkisi' diye bahsetmek, duygularını şarkılarla dile getirmek" gibi kalıplar bu türdendir. Bu kalıplar toplumsal cinsiyet kimlikleriyle ilgili incelemeler açısından da değerlidir.

Tatil: Kalıplar çok kere davranışlarla ve uygulamalarla ortaya çıkar. Örneğin mutlaka deniz kıyısında gerçekleştirildiği kabul edilen tatilde "suya girmeden önce alışılması için ıslatılma, suya çabuk atlanırsa üşünmeyeceğine inanma, yüzme öğretmek için çocuğu suya atma veya suya sokup çıkarma, romatizmaya iyi gelecek diye kafa dışarda kalacak şekilde kendini kuma gömdürme, elbiseyle denize girme, denizde arkadaşını boğmaya çalışarak şaka yapma, otel odasından hatırlatmalıklar alma (şampuan, sabun, ayakkabı çekeceği vb.), denizde deve güreşi yapma ve uzuneşek oynama" gibi örnekler Türk toplumsal yaşamında sıklıkla görülür.

Eğitim: "İstenilen sorudan başlanabilir mi şeklinde soru sormak, öğrenciye kanaat notu vermek, defter kaplamak, pek kullanılmayan eğitim araçları (iletki, pergel, gönye vb.) satın almak, silgi ve kalem kaybetmek, ders notları paylaşmak, çalışkan öğrenciye 'inek' denilerek alay etmek, sıraya raptiye koyarak şakalaşmak" gibi eğitim alanıyla ilgili kalıplar da Türkleri diğerlerinden ayırmaktadır.

Ticaret: Yurdum insanının kalıp uygulamalarının en sık görüldüğü alanlardan biri de ticari yaşamdır. "Siftah parasını 'uğur getireceği' gerekçesiyle çerçeveleyip asmak, dükkânın görülecek bir yerine veresiye istenmemesi için bir tabela asmak, dükkânın önündeki paspası yola atarak temizlemek, dükkân önündeki sandalye oturarak sokağı seyretmek, dükkân kapısına şuraya/buraya gittim döneceğim levhası asmak, ödemeleri son gün yapmak, hesabı cüzdandaki en eski parayla ödemek, alınacak gıda maddelerini beş duyu ile test etmek, içeceği buzdolabının en arka yerinden almaya çalışmak, kâğıt para üzerine not almak, el sallayarak kurban pazarlığı yapmak, bedava dağıtılanların hepsini almaya çalışmak, marketten fazla poşet almak, sarkıtılan sepetle bakkaldan alışveriş yapmak, pazarda yemeden bir şey satın almamak, eşanti-

yonu (pek kullanılmayan ajanda vb.) geri çevirmemek, kâğıt paraları saymadan önce parmağı yalamak, pazarlık yapmak" ve benzeri kalıplar bugün de Türk ticari yaşamında yaşatılmaya devam etmektedir.

Çocuk: "İsmi bilinmeyen çocuğa 'ufaklık, şişşt, kerata' diye seslenilmesi, annelerin çocuklarını daha iyi temizlemek için çok sıcak suyla banyo yaptırması, çocuklara sırt kaşıtılması veya çiğnetilmesi, 'babaya veya anneye çekmiş' denilerek çocuğun azarlanması, misafirlikte kolonyanın yetişkinlerin ellerine çocukların kafalarına dökülmesi, erkek çocukların yanaklarına sertçe vurularak sevilmesi, ağlayan çocuğun pataklanarak susturulması, ev ihtiyaçlarının çocuklara gördürülmesi, yaramaz çocuklara annelerinin kızgınlıklarını 'senin yaptıklarını senin çocuğun da sana yapsın' şeklinde dile getirmeleri, uzun süre sonra karşılaşılan tanıdık çocuğuna 'maşallah koca adam olmuş; evlenecek çağa gelmiş" sözleriyle iltifat edilmesi" çocuklarla ilgili Türk toplumunun kalıplarıdır.

Ulaşım: Bu alandaki "toplu taşıma araçlarında yüksek sesle sohbet edilmesi veya telefonla görüşülmesi, şehirler arası otobüs veya trende 'Yolculuk nereye, hemşerim?" sorusuyla sohbetin açılması, durakta beklerken gelen toplu taşıma aracına el kaldırılması, şehirler arası otobüs işletmelerinin hava yolu işletmelerine özenmesi (kaptan, hostes, uçuşa geçmiş hissi veren araba firma adı ve süslemeleri vb.), otobüslerde 'bayan yanı' şeklinde koltukların ayrılması, kadın sürücülerin sıkıştırılması, taşıtların yazı ve resimlerle bireysel ifade aracına dönüştürülmesi, yolcuların dolmuş şoförüyle atışması veya bütünleşmesi, dolmuşta elden ele ücret ödenmesi, toplu taşıtta okuyana kızılması, trenden selektör yaparak yol istenmesi, yol ortasında durup diğer araçtakilerle sohbet edilmesi, kaldırıma araba bırakılması, park edilen aracın arka tekerleğine taş ya da takoz konulması, selektör yerine el-kol hareketlerinin kullanılması, hatalı da olunsa kaza sonrasında yüksek sesle üste çıkılması, sollayan aracın geçilerek sakinleşilmesi, yol yapım çalışmalarının izlenmesi, park eden şoföre sesli komutlarla yardım edilmesi, arabada kavga için gerekli aletlerin (levye, sopa vb.) bulundurulması, dolmuş şoförünün birden fazla işi aynı anda yapabilmeyi becermesi (para almak, telefonla konuşmak, bir şeyler içmek, araç sürmek vb.), toplu taşım aracında başkasının elindeki gazeteyi okumak, klakson ve selektörle selamlaşmak ve haberleşmek, ehliyet sınavına araba sürerek gitmek, paranın yettiği yere kadar taksiye binmek, kaldırım varken yoldan yürümek, taşıt beklerken yol kenarına çömelmek, araçlarda yolcu kapasitenin üstünde kişi ve yük taşımak, ambulansın arkasından gitmek, kırmızı ışık söner sönmez klakson çalarak öndekini uyarmak, emniyet şeridini kullanmak, dikiz aynasına çeşitli eşyalar asmak (cd, nazarlık vb.), camı açarak taşıtta yüksek sesle müzik dinlemek" gibi kalıpların Türkiye'de trafik kurallarından daha etkili olduğu gözlenmektedir.

Geçiş dönemleri: Toplumsal yaşamın kalıplarla örülü farklı alanını da geçiş dönemleri meydana getirmektedir. "Ayva yiyen kadının çocuğunun tüylü doğacağına inanılması, yeni doğan bebeklerin cinsiyetinin kırmızı ve mavi örtü ile belirtilmesi, bebeklerin tuzlanması, sünnet düğününün yapılması, belediyelerin toplu sünnet düğünü düzenlemeleri, uğursuzluk getireceği inancıyla iki bayram arasında düğün yapılmaması, olumsuz evlilik yanıtının tuzlu kahve ile belirtilmesi, yakınların düğünde topluca oynatılması, düğün gecelerinde vefakâr eğlendiricinin görevini büyük bir bağlılıkla yerine getirmesi, birkaç koldan halay çekilmesi, düğün salonu orkestrasının sürekli çocukların pistten alınmasını anons etmesi, hüzünlü müzikler eşliğinde göbek atılması, sürekli bahşişlerle düğün yakınlarının bezdirilmesi (bıçak kesmiyor diyen garson, kapı açılmıyor diyen yenge, deklanşör çalışmıyor diyen fotoğrafçı vb.), nikâh şekeri dağıtılması, kuaförde sarışına dönüştürülen kadınların simlenmesi, takı merasimin yapılması, sarhoş yakınların idare edilmesi, masaları dolaşan yeni çiftin arkasındaki bir yakının elindeki kese ile altın toplaması, gelinin evden çıkarılması ve arabaya binişi esnasında mutlaka bir gerginliğin yaşanması, damadın arkadaşlarınca hırpalanarak gelinin yanına uğurlanması, uzun bir süre eve her gelene düğün kasetinin izlettirilmesi, hacı ve asker uğurlama ve karşılama sırasında araba konvoyu oluşturulması vb." mizahçıların sıklıkla işledikleri kalıplardır. Gelenek kökenli bu kalıpların mizah kapsamında değerlendirilmesi, geleneğin mizahileştirilmesi/parodileştirilmesi (bk. Basat 2014) olarak da değerlendirilebilir.

Sağlık: Türk toplumsal yaşamında bugün de bazı kesimlerce uygulanan çeşitli sağlık/sağaltım kalıpların öne çıktığı gözlenir: "Ağrının çeşitli uygulamalarla (kızgın tuğla basılması, kupa çektirilmesi, gıda maddesi sarılması vb.) giderilmesi, yanık yere diş macunu ve yoğurt sürülmesi, burkulan yere et parçası sarılması, çok ilaç yazmanın iyi doktorluk göstergesi olarak algılanması, ilaçların buzdolabında saklanması, 'bana iyi geldi' denilerek başkasına ilaç verilmesi veya tedavi şekli önerilmesi, bel çektirilmesi, kırık çıkıkçıya gidilmesi, cinsel gücü artırıcı besin ve baharat karışımlarının kullanılması, görülebilecek yerlere 'bel çekilir' ibaresiyle telefon numarasının yazılması" gibi uygulamalar bu kapsamda değerlendirilebilir.

*Yemek ve i*çecek: "Tabaktaki eti en sonda yemek, şekersiz çay içtiğini şekerleri garsona iade ederek göstermek, dürümü ayranla eş zamanlı olarak bitirmek, yeni servis yapılıyorsa bardaktaki çayı aceleyle bitirmek, çaya bisküvi batırarak yemek, çayı ahenkli ve sesli bir şekilde karıştırmak, ayıklanıp avuçta toplanan çekirdek içlerini bir lokmada yemek, iki bisküvi arasına lokum koyarak çayla birlikte yemek, lokantada bir çorbayı bir ekmekle içmek, açık büfe kahvaltı ve yemeklerde tabağı tepsi hâline getirmek, fırından alınan sıcak ekmeğin ucunu yemek, lokantadan fazla miktarda mendil, kürdan ve

peçete almak - kalan yemeği paket yaptırmak, müessese ikramıysa kalkmadan önce çay içmek, Mevlit-düğün gibi vesilelerle verilen toplu yemeklerde karın doyurmak, masadakilerle hesabı ödeme mücadelesi vermek, hesabı masa altına alınan cüzdandan çıkarılan paralarla ödemek, jest ve mimiklerle garsonla samimi olma teşebbüsünde bulunmak, el hareketiyle garsonu çağırmak, mutlaka ortaya karışık bir şeyler getirtmek ve topluca tüketmek, tabaktakileri tattırmak veya göz hakkını gidermek amacıyla masadakilerle paylaşmak" gibi kalıplar sadece Türkiye'de değil, yurt dışındaki Türkler arasında da yaygındır.

Ev yaşamı: "Şampuan ve diş fırçası tüplerini sonuna kadar kullanmak, sigara külünün uçmaması için küllüğe su koymak, sönen ampulü az kullanılan odanınki ile yenilemek, dengesi bozuk masanın ayaklarına kâğıt sıkıştırmak, eski gazeteleri çok amaçlı olarak kullanmak, çorapları top hâlinde saklamak, bitmiş ketçap ve mayonez kaplarının arkasına vurarak son zerreyi almaya çalışmak, farklı eşya ve yöntemlerle şişe kapağını açmak, gaz kaçaklarını ateşle kontrol etmek, içerden gelen 'kim o' sorusuna 'ben' diye cevap vermek, televizyon ve müzik seti gibi cihazların üzerine dantel örtmek, yoğurt kabına çiçek dikmek, elektrik kesintisini komşunun camına bakarak kontrol etmek, bayram temizliği yapmak, altın veya dolar günü düzenlemek, televizyon kumandasını iktidar göstergesi hâline getirmek, geceleri dizi ve maç gecelerine diye ayırmak, çocuğun eğitimi ve yakınlar konusunda eşle tartışmak, yaramazlara terlik atmak" gibi kalıplar Türk aile yaşamının vazgeçilmezleri arasındadır.

Misafirlik: "Evin en değerli odasının el işi örtülerle misafir odası olarak düzenlenmesi, misafire terlik verilmesi veya misafirin kendi terliğini yanında getirmesi, kolonya ve şeker ikramı, aç olunsa dahi sorulduğunda 'yedim de çıktım' cevabının verilmesi, evde hazırlanan yemeklerin 'bereketi kaçar' diye çocuklara kaptırılmaması, misafirin utandığı düşünülerek az ısrarlarına bol kepçe ile karşılık verilmesi, 'Allah'ın adını verdim' denilerek misafirin âdeta yemekle boğulması, yeni çay istememek için bardağın üzerine çay kaşığının konulması, 'dedikodu olmasın ama' denilerek başkalarından bahsedilmesi, misafir giderken ayakkabısının yönü dışarıya doğru gelecek şekilde düzeltilmesi, gece geç saatte misafir uğurlanırken kapı önünde yüksek sesle ve uzun süre sohbet edilmesi, misafire pencereden el sallanması vb." konukseverlikle ilgili kalıplaşmış uygulamalar Türkiye'deki mizahçılarca işlenen konuların başında gelmektedir.

Kamusal alan: "Ağaçlara veya tarihî yapılara sevgilisiyle birlikte adını yazmak, boyalı yazan bankı eliyle kontrol etmek, hayvanlarla insanlarla konuştuğu gibi iletişim kurmak, hayvan dövüşü ve güreşine meraklı olmak, kendi dilini bilmeyenlerle eğlenmek veya acımak, kavgaya 'kimsin sen" sorusu ve 'elini kaldırma' komutuyla başlamak, Türkçe ve yüksek sesle yabancılara

yol tarifi yapmak, uyarı tabelalarına dikkat etmemek, yüksek binaların katlarını saymak, ıslak beton zemine iz bırakmak, kazı çalışmalarını izlemek" gibi kalıp davranışlar ve tutumlar Türk toplumunda yaygınlık göstermektedir.

Teknoloji: "Pahalı cep telefonu kullanmak, korsan yazılım kullanmak, Google Earth'da evini aramak, bozulan cihazları açıp kapayarak ya da vurarak çalıştırmaya uğraşmak, geç kalıp arandığında telefonu açıp kapatarak yakında olduğunu haber vermek, cihazları elleri kullanmadan açmak, kumandaları streç filmle kaplamak, hesap makinesiyle yazı yazmak, biten pili bekleterek doldurmaya çalışmak, ev aletlerini farklı amaçlarla kullanmak, elektronik cihazı ambalaj jelatinini çıkarmadan kullanmak" gibi uygulamalar Türk insanının teknoloji ile ilişkisinden doğan mizahı örneklemektedir. Teknoloji toplumsal yaşamdaki, dolayısıyla kültürdeki değişmelerin temel dinamiklerinden biridir. Mizah basını ve edebiyatı başta olmak üzere farklı mizah alanlarında yurdum insanı ile radyo, televizyon, sinema, bilgisayar, internet ve akıllı telefon gibi teknolojiler arasındaki ilişki ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Dolayısıyla teknolojik gelişmeler diğer gelenekler gibi mizah geleneğini de değiştirmekte ve dönüştürmektedir. Sanal-dijital mizah bu durumun son dönemdeki kanıtlarındandır.

Giyim-kuşam: "Parmak dışarda terlik giymek, arkadaşının yeni ayakkabısına basmak, yazın sıcaktan korunmak amacıyla çorabın üstüne sandalet giymek, yazın atletle balkonda serinlemek, koyu takımla beyaz gömlek ve çorapla giymek, iç giyim eşyalarını mayo olarak kullanmak" bu alanla ilgili kalıplardan bazılarıdır.

Eğlence: Türk toplumunda "kahveye gitmek, kirlenmiş araba arka camına 'beni yıka yazmak', arabayı arkadaşının üzerine sürerek eğlenmek, enseye tokat atarak şakalaşmak, iş makinelerini izlemek ve çeşitli emirler vermek, çarpışan arabaya binip kimseye çarpmamak, bulmacayı başkalarına sorarak çözmek, gazete ve dergilerdeki görsellere yeni eklemeler yapmak, başkasına ait kardan adamı yıkmak, hayvan (kuş, kedi ve köpek vb.) kovalamak, gizli numaradan aradığı kişiye müzik dinletmek, el şakası yapmak, başkalarının tikiyle uğraşmak" gibi farklı eğlence kalıplarına sık olarak rastlanmaktadır.

Spor: "Baklavasına halı saha maçı yapmak, maç yayını sırasında evdeki yaşamı durdurmak, kumaş pantolonla futbol oynamak, sporu futboldan ibaret olarak algılamak" gibi kalıplar Türklerin sporla ilgilerini açıklar nitelik taşımaktadır.

Yukarıda Türk toplumunun farklı yaşam alanlarında sık tekrarlanan ve bugün de yaşatılan kalıplar özetle belirtilmiştir. Bu kalıplar sözlü, yazılı/basılı, görsel, görsel-işitsel ve elektronik mizah alanlarının temel konularıdır. Değişen yaşam ve yeni nesillerin, dolayısıyla yeni kalıpların gelişi eski kalıp-

larının etkinliğini yitirmesine neden olur. Mizah da bu evrede işlev üstlenerek değişim ve dönüşüm konusunda toplumda farkındalık yaratır. Sözü edilen etkisizleşme süreci önce işlevini yitirerek, kadın ve çocuk dünyasına aktarılma, oyunlaştırılma, eğlenceye veya oyuna dönüştürülerek hafifleştirilme, bir süre sonra da mizahileştirilme/parodileştirilme (geleneğin mizahileştirilmesi veya parodileştirilmesi)" şeklinde gerçekleşmektedir. Aslında birey ve toplum eğlenirken aydınlanır ve yaşadığının farkına varır. Burada eğlencenin de kalıplaştığı hatırlatılmalıdır. Mizahçı bu sürece, dolayısıyla toplumsal ve kültürel yaşamdaki değişim ve dönüşüme ayna tutarak farkındalık ve bilinç oluşturmayı amaçlar. Diğer yandan mizah da yaşamla birlikte değişir. Mizah aktörü "biz Türkler" ve "yurdum insanı" tanımlaması kapsamında toplumsal eleştiri faaliyetini yürütür. Mizahtaki toplumsal eleştiri, içinde yaşanılan topluma dışardan bakabilmeyi, sahnedeyken kendini balkondan seyredebilmeyi gerektirir. Diğer taraftan mizahçı da biz Türkler ve yurdum insanı kapsamındaki bu tür yaratılarıyla olgunlaşır. Mizahçılar da yaşamdaki bu değişim ve dönüşümlerle birlikte farklılaşırlar ve yenilenirler.

Biz Türkler tanımlaması altında yukarıda belirtilen içeriklerle toplum kendisi ile dalga geçebilmektedir. Bu eylemin farklı milletten kişilerce gerçekleştirilmesi hoş karşılanmazken (hatta ırkçılık olarak algılanabilirken) ilgili toplumun bir üyesinin bunu yapması doğal bir durum olarak kabul edilmektedir. Sonuçta bireysel ve toplumsal öz eleştiri sağlıklı bir gelişmenin ön koşuludur.

Mizah, muhaliftir. Tıpkı yandaşlık gibi, muhaliflik de kalıplaşmayı ifade eder. Özünde mizah her türlü kalıplaşmaya muhaliftir. Bu nedenle de kalıplaşmayı, dolayısıyla da katılaşmayı etkisizleştirerek bireyi, toplumu, dolayısıyla da kültürü ve yaşamı yeniler ve canlı hâle getirir. Aşağıdaki veriler de sözü edilen mizahın yaşamı canlandırma ve yenileme işlevi temelinde yorumlanabilir.

Yukarıdaki veriler toplumun genellikle orta ve alt kesimleriyle ilgilidir. Dolayısıyla da biz Türkler ve yurdum insanı çerçevelemesi kapsamında yaratılan mizahın da bu orta-alt toplumsal kesimleri konu aldığı söylenebilir. Özellikle yurdum insanı tanımlaması toplumun kıyıda kalmışlarının yaşamındaki mizahi boyutu vurgular. Mizah basını ve edebiyatı kapsamındaki içeriklerin toplumun diğer kesimlerini de işlediği burada hatırlatılmalıdır.

b. Mizahın kaynağı olarak farklılıklar: Yurdum insanı

Yurdum insanı tanımlaması belirginleşmeden önce mizah basını ve edebiyatı, tiyatro, sinema başta olmak üzere farklı mizah alanlarında ortaya çıktığı görülür. Son çeyrek asırda ise bu tür içeriklerin sayıları artmış, sanal-dijital bağlamın da etkisiyle "yurdum insanı" tanımlaması sık olarak kullanılmaya

başlanmıştır. Bu tür içerikler görsel, işitsel ve görsel-işitsellerden oluşmaktadır. Basılı, sanal ve dijital bağlamda bu tür içerikler "Yurdum insanı" ön eklemeli "adını dağlara yazdım yârim, balık avında, bilgi yarışması, böyle bir oyun havası oynayan yok, caps, çatlak mizah, çok komik, dans, deniz diyaloglar, duvar yazıları, düğün, en komik videolar, en yeniler, fotoğraflar, fotolar, galeri, görseller, gülmek garanti, güreş, haberler, hem çalar hem söyler, her şey dâhil, horon, ırgalamaz beni, icatlar, ilginç olaylar, İngilizce / İngilizce konuşuyor, instagram, iş güvenliği, izle, jet, jet ski yoksa, jimnastik, komik, komik fotolar, komik ilanlar, komik kareler, komik video/lar, komik yazılar, köprü, laflar/ı, manzaralar, memleketten, olaylar/onedio, oyunu, oyun havası, performanslar/ı, piknikte, plaj manzaraları, rap, replikleri, roman dansı, röportaj, sözleri, stand up, şaka gibi, şarkılar, şiirleri, tabela yazıları, taklit, top 10, üstün zekası, video, yazılar, yazım yanlışları, zoruna mı gitti/ gardaş, yaratıcı zekâsı" gibi başlıklar altında paylaşılmaktadır. Bu içeriklerin önemli bir bölümü özgün bağlamında ciddi bir niteliğe sahipken belirtilen başlıklar altında farklı bir bağlama taşınarak mizahileştirilmektedir. Buna karşılık bazı içerikler de başkaları veya içerikte yer alanlar tarafından mizah kapsamında paylaşılmaktadır. Yurdum insanı başlıklı bazı içeriklerin ise taklit ve sahte olduğu söylenebilir. Yurdum insanının mizah yaratma gücünü gösterdiğinden sözü edilen ürünlerin sahte veya gerçek olup olmadığı pek de önemli değildir.

Görsel olarak paylaşılan bu içeriklerin bu bildiri kapsamında yazılı içeriğe dönüştürülmesi nedeniyle etkilerini bir ölçüde kaybedebilecekleri peşinen kabul edilmektedir. Burada tıpkı daha önceki sözel mizah ürünlerine uygulandığı gibi, görsel mizah içeriklerinin de yazıya veya yazılı metne aktarılması söz konusudur. Yazılı kültür ürününe dönüştürülme süreci bazen mizahın yazılı kültür mantığıyla dondurulması ve etkisizleştirilmesiyle de sonuçlanabilmektedir. Diğer yandan yazılı metne dayalı mizah genellikle işitsel ve görsel-işitsel bağlama aktarılma (radyo oyunu, sinema, televizyon dizisi, tiyatro oyunu gibi), dahası yaşama "canlı" olarak katılma eğilimindedir. Sanal ve dijital bağlamın etkisiyle mizahın yazılı kültür bağlamına muhtaçlığı ve bağımlılığı ortadan kaldırılmaktadır. Dolayısıyla hız ve damıtılmışlığın egemen olduğu sanal-dijital çağda mizahi öz belirginleşmekte ve mizahı hazırlayan içerikler önemsizleşmektedir. Nitekim bugün birkaç saniyelik mizah ürünleri yaratılmakta ve paylaşılmaktadır. Aynı şekilde bir buçuk saatlik film ya da dizilerin birkaç dakikalık birbirine eklenmiş mizahi özlerinin/özetlerinin sanal-dijital bağlamda izlenmesi yeterli görülmektedir. Kültürel ve yaratıcı alanlardaki bu değişimden mizah basını ve edebiyatı alanları da etkilenmektedir. Keza fıkra ve karikatürlerdeki bu öz yapı ve söylem biçimi edebiyat alanında (mizah edebiyatı diğerlerine göre edebiyatın en kısa alanlarından biri olmasına karşın) genişlemiş tiyatro, sinema ve televizyon bağlamında yeniden

belirginleşmiştir. Yaşamın dili öz ve basittir. Edebiyat ve tiyatro gibi alanlar yaşamı içerik açısından genişletmiştir. Mizahla yaşam özüne döner. Mizah alanında eskiden beri çok söz değil, damıtılmış öz değerli kabul edilmiştir. Bu nedenle elektronik bağlamdaki bu öz paylaşım eğilimi mizahın yapısına da uygundur. Diğer yandan kalıplar ve kalıp dışılıklar da öz yapıları veya yapısal özleri ifade etmektedir. Bu nedenle yazılı kültür ürünü uzun mizah öykülerinden çok az yazılı hatta yazısız, bir başka deyişle sözü edilen mizahi özü anlatacak yeterlilikteki yaratılar (fıkra, karikatür, caps, fotoğraf vb.) daha çok ilgi görmektedir. Sonuçta halk gibi, mizahçı da "özü" sever. Bu nedenle "uzatmalar çağı"nın yerini "kısaltmalar çağı" almaya başlamıştır. Buna karşılık özleşen mizahın mutluluk verme, yenileme, canlandırma ve sağaltma gücü zayıflamış olabilir.

Mizahın alanındaki özleşme/damıtılmışlık eğiliminin sanal-dijital bağlam başta olmak üzere farklı etkenlerle yoğunlaşması kalıplaşmayı da artırmış ve kolaylaştırmıştır. Dolayısıyla mizah geleneği de hızla çeşitlenen bu kalıpların eleştirisi sahasına dönüşmektedir. Diğer yandan mizah alanında yaratıcılık olgusu, fark edilen görsel veya görsel-işitsel içeriklerin sunulmasından ibaret olarak algılanmaya başlanmıştır. Buna karşılık özgün mizah geleneklerinde duyularla algılananların eleştirel akılla yorumlanıp yaratıcılıkla yeniden kurgulanması ve etkili biçimlerde sunulması esastır. Dolayısıyla sanal-dijital ortamın mizah alanındaki sığlaşmayı artırdığı ileri sürülebilir. Bununla birlikte sanal-dijital bağlamın mizahi yaratıcılık ham maddesini oluşturan belleği zenginleştirdiği gerçeği de burada vurgulanmalıdır.

Yurdum insanı başlığı altındaki içerikler yaşam alanları temelinde değerlendirilebilir. Bu tür içeriklerle daha çok Türk toplumsal yaşamında rastlanan farklılıkların veya sıra dışılıkların gösterilmesi amaçlanmaktadır. Aşağıdaki verilerin aktarımında büyük harfli olanlar küçük harfli hâle getirilmiş, buna karşılık mizahi nitelik taşıdıkları gerekçesiyle imla ve ifade hataları korunmuştur. Bu kümelemede bazı içerikleri başka bir gruba da dâhil etmek veya bunlar için farklı bir sınıflandırma sistemi kullanmak mümkündür.

Genel duyurular/ilanlar: Bu tür içerikler daha çok apartman yöneticisi ve esnaf tarafından kaleme alınmıştır. Bu tür yazıların önemli bir bölümü esnaf dükkânında, araba arkasında, sokak duvarında ve apartman girişi gibi kamusal alanlarda tespit edilmiştir. Dolayısıyla erkek merkezli Türk kamusal alan yapılanması ile bu tür içeriklerdeki eril söylem egemenliği paralellik göstermektedir. Bu nedenle de bu tür içerikler Türkiye'deki sosyal dil biliminin yanında toplumsal cinsiyet araştırmaları açısından da önemli veriler içermektedir.

"Su içmek serbest, Puraya gider, bardak yıkamak ve çalkalayıp temizlemek yasaktır-Burda bardak yıkayana ve çalkalayana ağır konuşurum ve de

küfür ederim (çay ocağı duvarı), Bu işyerinde tamire bıraktığınız telefonlarınızdan sms video ve özel fotoğraflarınızı silmenize gerek yok- çünkü teknik servis elemanlarımıza namahrem olmaz, Tadımlık kuruyemişlerimizi avuçla almayalım, Şapkalar fotoğraf çektirmek için değil- satılmak için buradadır- not: aldıktan sonra film bile çekebilirsiniz, Bu işyerinde Amerikan traşı yapılmaz, Eleman azlığından içerideki müşteri çıkmadan içeriye yeni müşteri alamıyoruz, Dandik ayakkabıların tamir ücreti peşin alınır, Mağazamız genelde 9-10 gibi açılır- 7'de de açıldığımız oluyor ama bazen 12-1'ide buluyor- 4-5 gibi kapanıyoruz ama 11-12 gibide kapanıyoruz- Bazı günler hiç açılmıyoruz- Başka bir yerde olmadığımız sürece genelde hep burada oluyoruz (mağaza kapısı), Personel arızasından dolayı çalışamıyoruz-kapalı, Veresiyemiz yoktur-lütfen teklif etmeyiniz- banadamı-he sanada, Telefonla konuşarak içeriye girmek yasaktır(giysi mağazası girişi), Veresiye verememem arkasından gidemem gitsem bulamam en iyisi veresiye istemeyin, Sigaranı küllüğe bırak- köpeğini dışarı bağla- veresiye isteme- total'de dost kalalım - şekerim (market girişi), Bu işyeri kar etmek amacı ile kurulmuştur, Yana taşındık- şaka şaka biz battık (yanyana iki dükkan camı), Erkek kuaförü- saç 5 sakal 3 saç sakal 10, Hemen geliyorum 3 YTL- Beş dakkaya geliyorum 3 YTL- Birini bekliyorum 3 YTL- Bankaya gidip geliyorum 3 YTL (park yeri tarife tabelası), Damsız girilmez- bir arkadaşa bakılmaz- bir bira içip çıkılmaz- şöyle bi içeri bakılmazısrar da edilmez (eğlence mekanı girişi), Bugün Nazilli Pide Salonu- Konya Pide Salonu- nöbetçidir, 15 güne kadar herkes başının çaresine baksın ocak kapanıyor (çay ocağı ilanı), Mescitli dinlenme tesisleri 100 m geride sağda, Dikkat köpek var ısırır- öper, Dikkat ısırgan köpek, Lütfen paspası kullanınız (eyyce çığnayın), 24 saat lastik tamiri- soldaki zile 2 kez basıp 10 dakika bekleyin, Dinime bu avratlar yüzünden çorap işini bırakacam- çorapları tavuk gibi eşeliyolar-usandım, Dikkat şansını deneme- Rex (köpek) affetmez- bizden söylemesi, Kapalı- Cumaya- gittim erkeksen sen de gel, Çöp dökmek yasaktır (döken görüldüğünde nezaket dersi verilecektir), Duvara kafa atmak tehlikeli ve yasaktır, Yolcu indirme bindirme yeri 50 m geridedir, Açık değilsem kapalıyız (sokak ayakkabı boyacısı), İtiniz ya da çekiniz farketmez (işyeri girişi), Cep telefonu bu direğin dibinde çeker, Dikkat: Bu cadde tapulu arazim olduğundan kapatılmıştır, Hıyarları olmadan koparan hıyardır, Adres sormak 1 TL- Bilmediğimiz bir yeri ısrarla sorma 5 TL, Arkadaşımız kardeşimiz C. Ş. … tarihinde Katil Sigara tarafından katledildi- allah rahmet eylesin- hakkınızı hela ediniz- Arkadaşı A.Ç. (taziye ilanı), Satılık- Topkapı'da… bulunan aile mezarlığımı amcamın oğlu ile aynı mezarlıkta yatmak istemediğim için devretmek istiyorum- A.A., Şişli 2.A.H.M. … ilanı ile P.A. olan isim Polat Alemdar olarak tahsis edilmiştir (Polat Alemdar bir televizyon dizisi kahramanıdır), Sayın A.R.Ç.- muhterem kardeşimize mesaj- 7.ayda verdiğin 6 kişilik yemek borcunu lütfen öde- size telefon etmekten usandık- T.O.A (gazete

ilanı), Tikad gopek va- çekiriyi- hemide kırtiyi, Kalbinizin kırılmaması için panodan listeleri sökmeyin, İlkokul mezunlarının rahatlıkla geçtiği sürücü kursunu üniversite öğrencisi oğlum A. S. geçememiştir- Babası H.İ.S (gazete ilanı), 2.3.4. katlar yukarıdadır" gibi örnekler yurdum insanının kendini farklı biçimlerde ve içeriklerle ifade ettiğini ortaya koymaktadır. Yazım ve ifade hatalarının yanında bu duyurular argo, küfür, tehdit, özel açıklama, şikâyet, yeni yöntemler de içermektedir.

Bir *Ramazan davulcusu*nun mahalleliye dağıttığı el ilanı yurdum insanının emeğini koruma çabasının ürünüdür. Bu belgede "Sayın Bağlarbaşı Mahallesi Sakinleri … Her Yıl Olduğu Gibi Korsan Davulcular Gezmektedir. Vereceğim isimlere dikkat 1. Yaşar 2. Şenol, 3. Eyüp 4. Abdül 5. Ramazan – Beni Babam Gönderdi Veya Amcam Veya Abim Gönderdi Diyenlere Kesinlikle Benden Başkasına Bahşiş Vermeyin babam Olsa Bile. Aynı Zamanda Bunlar Kapıların Önünden Ayakkabı ve Terlik Çalıyorlar…" şeklinde uyarılar yer almaktadır.

Apartman yönetici ilanları: "Lütfen çocuklarınızı tembihleyin, içlerinden birisi yine asansöre işemeye başladı, çook ayıp, Dikkat asansörde arıza vardır-iki kişiden fazla binmeyin- not: halat kopuktur, Duyuru- aysonuna kadar musade ayidatınızı kesin yatırın- bir kişi eksik yatırsa dahi kolorifer yanmayacak- kimse kimsenin kesesinde ısınmaya hakkı yoktur- kömürün tonu 440- ile 480 arası kapıcı parası elektrik su vesare nerden çıkıyor bilen yok- varsa o arkadaş yönetsin ben hesap vermeye hazırım- ap kimsenin oyuncağı deyil, Zaygıdeer apartuman zakinleri fişne suyu gutularını pi nata batlatmayın- adını söylemiyom 8 nomaradaki gısa zaçlı gızımız yabancı ehbablarını pinaya sohma- aydatları gecükdürmeyin- bahcaya gül tiktirecem, Propagandist ve satıcı giremez, Ağaç altları site sakinlerine aittir, Zile bas üç adım geri gel yukarı bak (bina girişi yazısı), Apartman kültüründen yoksun kişi zarfı yırtıp niye yere atıyorsun, Her dayre odun kömür yakıt totarı 1575 TL- Bir hafta zarfında virilecek, Bıktığımdan dolayı yöneticiliği bırakıyorun saygılarımla" şeklindeki *apartman yönetici ilanları* sanal- dijital mizahın müstakil olarak paylaşılan ve oldukça tutulan mizah içeriklerindendir. Bu içeriklerdeki mizah, daha çok apartman kurallarının ihlali, imla ve ifade hataları ile diyalekt kullanımından kaynaklanmaktadır. Özellikle göçle birlikte kente taşınan ağız özellikleri ve apartman yaşamına uyum sorunlarının yeni bağlamda mizah içeriklerine dönüştürüldüğü gözlenmektedir. Bu durum ilk dönemde köyden kente göçle birlikte gelenek kültürünün kent bağlamında mizahileştirilmesi olgusunun kalıntıları olarak değerlendirilebilir. Diğer taraftan mizahileştirilme ile sonuçlanan bu sürecin geleneksel ve doğal olanın sevimlileştirilerek yüceltilmesiyle sonuçlanması ilginçtir. Geleneğin kentte, kenttin yerelde algılanışı ve yorumlanışının mizah kaynağını oluşturması dikkat çekici bir du-

rumdur. Yukarıdaki verilerle daha çok kent bağlamındaki gelenek, dolayısıyla yerel imgesinin mizahi içeriklerde işlendiğini ortaya koymaktadır. Vine, caps ve snapchat gibi farklı görsel-işitsel içeriklerde şiveli yerel taklidinin yoğun bir şekilde yer alması bu tespiti desteklemektedir. Sonuçta bu konunun kent/leşme-mizah ilişkisi kapsamında çözümlenmesi gerektiğine işaret edilmelidir.

*Eleman arama ilanlar: "*Eleman aranıyor" başlığı altında paylaşılan içerikler yurdum insanın doğal ve muzip yanını da örneklemektedir. "Eleman aranıpduru, Bu işyerine acilen patron aranıyor- çırak lazım, Ulaştırma ve filo görevlisi- 20-25 yaşları arasında- 10 yıl benzer pozisyonda çalışmış- İngilizce bilen takım arkadaşı, Fabrikamıza ön muhasebe bayan eleman aranıyor- 37 numara giyen tercihimizdir, Ehliyetli şoför alınacak, Sevgilisi ile mesajlaşmayan aklı başında börek ustası alınacaktır, Eleman aranıyor- Tercihen İngilizce bilen- Yapacağiniz işle bir ilgisi yok ama bu sira herkes İngilizce bilen elaman ariyor- bir bildikleri olmali, Eczanede çalışacak 15-16 yaşlarında tercihen bayan- 4 yıllık kimya biyoloji veya sağlık bölümünden mezun bayan eleman, Fırıncı alınacak- not: adam gibisi, Sevgilisi olmayan çalışma saatinin büyük kısmını facebook'ta geçirmeyecek usta- kalfa aranıyor, Bayan eleman aranıyor- aranan vasıflar: 1.kilosu 54 kg, boyu 1.74 cm olacak- 2.Rusça, Fransızca bilecek- 3.çok yemek yemeyecek- 4.müşteriye zorla tayt satacak- 5.partneri olmayacak- 6.çok süslü olmayacak- 7.hiç oturmayacak- 8.karımın her dediğini yapacak, çarşıda en erken kendi açacak- önemli not 8.maddeye uymayacaksa hiç müracaat etmessin (butik için), Garson aranıyor- Şartlar: 1. KPSSden 50 ve üzeri puan almış 2. En az bir yabancı dili orta derecede bilmek 3. Atletik bir yapıya sahip olmak 4. Bekar olmak, Denizi seven yüzmeyi bilen grafiker-satış görevlisi- temizlik görevlisi arıyoruz, Kafası çalışan eleman aranıyor, Lisan bilen- güzel sesli imam aranıyor" gibi ilanlarda temel niteliklerin (yaş, cinsiyet, meslek, eğitim vb.) vurgulanması doğaldır. Buna karşılık "faceboook'ta zaman geçirmemek, çok yemek yememek, zorla tayt satmak, aklı başında olmak, sevgilisi ile mesajlaşmamak, adam olmak, çok süslü olmamak, kafası çalışmak, artist gibi yakışıklı- marifetli -çok akıllı az uyanık- leb demeden leblebiyi anlıyacak- ağzı var dili yok- örnek kuaföre örnek olacak- çok acele çırak aranıyor- geç kalıp aç kalma" gibi ilginç niteliklerin başvuru sahiplerinden istenmesi bu tür içeriklere mizahi boyut kazandırmaktadır.

Hırsıza hitaben yazılan ilanlar: Hırsızlara yönelik olarak yazılan "Irsız bey- boşuna kurcalama orayı burayı be ya- anahtarı küpekin tasmasına bağlamişım- sıkıyosa al- Tekirdağlı Asan Dayı- te ben, Hırsizz bey- nerdeyse eve bizden çok giriyon- not: farklı hırsızsa üstüne alınmasın, Hırsız kardeş-içeride soğanla domates harici bir şey yok-bozuk parayı bile bırakmıyor götürüyoruz- zahmet etme, Sayın hırsız- bu ütünün değeri 3 milyar- 4 kişinin kaldıramadığı kapağını çalmışsın- ya kapağı getir yada bunuda götür- kapak-

sız bir b..a yaramaz- Hırsıza özel not: bedenin çalışıyor ama kafan çalışmıyor-beden gücünü kafana ver hırsızlık yapma, Alçak hırzız- makinamı çalacağına a… g… sat, İki kere soyulduk- içerde mal yok kendini yorma, Ey hırsız- peşimi bırak- yakalayıp kazık çakacağım, Ha bu okuduğunuz yazinun- yazılı olduğu kağidun- yapişik olduğu camun- takılı olduğu araba satiliktur- araba benumdur- kullanan ben değilsam arabam çalındı temektur- görenlerin insaniyet namına bana yada polise bildirmeleri rica olunur- beni tanimiyorsanuz hepten yanduk temektur, Bu iş yeri 7 kez soyulmuştur- sekizinci soyguncuya ödül verilecektir- duyurulur, Lütfen burda bulunan eşyaları çalmayınız- burada gizli kamera bulunmaktadır- çalan kişileri anında tespit edebiliriz, Önlemini al- hırsızın başını belaya sokma (piknik alanı girişi)" gibi içerikler yurdum insanının çözüm arayışlarında ve doğallığında gizli olan mizahi yanı da örneklemektedir. Bu ilanlar hırsıza hitabe kalem alınmakta, bazen argo ve müstehcenlik de içerebilmektedir. Hırsızlık gibi adli olayların mizahileştirilmesi olgusu farklı mizah ürünlerinde de sıklıkla rastlanmaktadır. Nasreddin Hoca'nın hırsızlarla mücadelesini anlatan fıkraları (Hırsızın hiç mi suçu yok? Sizin eve taşınmıyor muyuz? vb.) hatırlandığında bu konunun Türk toplumunda eskiden beri mizah kapsamında işlendiğini göstermektedir. Ayrıca yukarıdaki içeriklerin bazıları hırsız fıkralarıyla da örtüşmektedir. Gazete ve televizyon kanallarında yayımlanan bazı hırsızlık haberleri de bu kapsamda değerlendirilmektedir.

Satılık araç, (kiralık) daire ve eşya ilanları: Bu grupta çok sayıda içerik bulunmaktadır. "Satılık 2002 Kango-1.4. klima- eirbağ 58000KM, Satılık Skoda- 1985 model 1200 motor lastikler yeni, motor sıfır- fiyatı: atınan deve değil, Satılık- sifirbeşyüz otuzyedi altıyüz seksenüç yetmişbeş yirmi… (satıcı cep tel. numarası), Döpleks dayre satlık, Kiralık üs kat- kombili dağire, Kiralık mal sahibi- görüşmek için yan sağ camı lütfen tıkla, Kiralık daire kaliforlu kombili- Dutluk Durakta- müracaat sahibinden, Satılık karalüferli daire, Satlık sıra 1+1, kalorüferli- pencere önü- okul manzaralı, Takma diş- sahibinden temiz 2. el, Bayandan çalıntı cep telefonu- az kullanılmış temiz- kapkaç malı kelepir fiyata, Satılık orijinal tay gibi 86 model kartal" türünden içerikler bu grupta değerlendirilmektedir. Aşağıda değerlendirileceği üzere bu tür ilanlardaki yabancı sözcüklerin hatalı yazımları (döpleks dayre, dağire; kaliforlu, karaşüferli, kalorüferli vb.), ilginç benzetmelerle Türkçe imla ve ifade sorunları mizahın kaynağını meydana getirmektedir.

Aşk ve evlilik ile ilgili içerikler: "Bu diyarlardan gidersem tek sebebi sensin- s… git Y. Hüso (sokak duvarında), Dikkat- 38-40 yaşlarında evlenmek amacı ile bir bayan arıyorum-not: bayanın şoför ehliyetlisi tercihimizdir- teke özelliklerim: SSK dan emekli maaşım var- otomobilim var- anahtarcılık mesleğim var- 25 dönüm arazim var- erkekliğime güveniyorum (otomobil yan camında), … ile … -düğün töreninde siz değerli dostları aramızda görmekten

mutluluk duyarız- hediyelidir, Baban zengin değilse suç senin değildir- kayınpederin fakirse suç senindir, Sen H. Avşarı unutmadın bende Nurten'in unutmadım, Cansu benimle boşanırmısın (tribün pankartı), My love you (kamyon arkası yazısı), Yeter artık yeter- evlenmek benimde hakkım (fotoğraflı büyük boy sokak ilanı), Z… seni çok seviyorum benimle evlenirmisin (tribün pankartı ile evlilik ilanı), Rumuz Faysal –ben 38 yaşında 1.90 boyunda sevilen iyi bir insanım yüksek okul mezunuyum … 18- 50 yaşlarında kız, dul, bekar, evli fark etmez bir bayanla evlenmek veya aşk arkadaşı olmak istiyorum- tel:... (gazete ilanı), Merve benimle evlenir misin? (otobüs durağına asılan büyük boy ilan), Acilen evlenmek istiyorum- ırk meshep önemli deyil- yaş da önemli deyil- aranan vasıflar yüz güzelliği deyil huyu güzel olsun- dürüst olsun- Adres Sancaklı İğdecik Beldesi … (sokak direği ilanı), Bir gülüşü var- Alzaymır olsam unutmam (duvar yazısı)" gibi ilanlar bu grupta yer almaktadır. Özellikle evlilik ilanları yurdum insanın mizahçılar açısından ne denli önemli bir kaynak oluşturduğu kanıtlamaktadır. Benzer mizahi içeriklere gazetelerin dert köşelerinde, televizyonların evlilik programlarında ve internetteki evlilik-arkadaşlık sitelerinde rastlamak mümkündür. Nitekim mahalleli aracıların yerini bir süre sonra gazetelerdeki dert ve rumuzlu köşelerinin abi ve ablalarının, daha sonra da evlilik programları aktörlerinin aldığı görülür. Aşk, arkadaşlık, evlilik, kadın-erkek ilişkisi sanal ve dijital bağlamın faaliyet alanlarının başında gelmektedir. Sonuçta kendi bağlamında oldukça ciddi nitelik taşıyan bu tür içerikler ve uygulamalar farklı açılardan ele alınarak mizahi ürünlere dönüştürülmektedir.

Aşağıdaki örnekte görüldüğü üzere sanal ortamda mizahi yana sahip çok sayıda aşk konulu şiir de bulunmaktadır. Bunlardan bazıları "#şiir sokakta" ("#küfür sokakta" uyarlaması da bulunmaktadır) başlığı (hashtag şeklinde) altında da paylaşılmaktadır. Bu başlık altında tanınmış şairlerin (Nazım Hikmet, Orhan Veli Kanık, Cemal Süreya, İlhan Berk, Oktay Rıfat, Ümit Yaşar Oğuzcan vb.) şiirlerinden dizelerle isimsiz sokak şairlerinin (bazılarında isme rastlanmaktadır) yaratmaları duvarlarda, kaldırımlarda, parklarda, araçların ve diğer eşyaların üzerinde sergilenmektedir. Bu tür şiirlerin bir bölümü tanınmış şiirlerden, şarkı sözlerinden dönüştürülmüştür. Sanal ve dijital bağlamda da paylaşılan birkaç dizeden oluşan bu içeriklerde şairi belli olanlarla uyarlananların/dönüştürülenlerin iç içe geçtiği görülür. Etkili şiirlerin sokaklarda yaratıldığı düşünüldüğünde, bu tür içerikler şiirin aslına yani geldiği yere, sokağa döndüğünü göstermektedir. Sonuçta sanal ve dijital araç ve bağlam, biz Türklerin/ yurdum insanının şiir konusundaki üretkenliğini artırmış veya belirginleştirmiştir:

Niye Gittin / Megan Fox

Entarisi kırmızı/ Hollywood yıldızı/ Kalbimin tek hırsızı/ Niye gittin Megan Fox

Bir Fritos vereydik/ Shots'layaydın göreydik/ Hello welcome diyeydik/ Niye gittin Megan Fox

Bir gün yine bekleriz/ Hep yolunu gözleriz/ Bekletme çok özleriz/ Niye gittin Megan Fox

(Bünyamin Kuzu)

#şiir sokakta örnekleri:

Papatya falı gibisin/ Ne sevdiğin belli/ Ne sevmediğin.

Bir bozuk saattir yüreğim/ Hep sende durur.

Bırak bırak allasen/ Ben kendimi severim.

Oldu oldu/ Olmadı çay içeriz.

Sen beni ittin/ O yüzden, kime tutunduğumla fazla ilgilenme.

Benimle yaşlansana/ Kitap okurum/ Çay demler/ Şiir yazarım sana.

Korktuğum ol/ Başıma gel.

Sana şiir yazma ne haddime/ Varlığın şiir zaten.

Şimdi sana çay söylesem/ Onu da soğutursun.

Her ömrün bir Eylül'ü var/ Benimki de sensin.

Ben sevince/ Annem gibi/ Rengarenk reçeller dizerim/ Kalbimin raflarına.

Seni yazacak kadar/ Güzel bir sokak bulamadım.

Üzüldüğünü görsem/ Canım yanar/ Mutluluğunu görsem/ Kahrolurum.

Oksijeni bilmem/ Kokun şart.

Güzelim sen ismini kola şişelerinde arama/Senin ismin peynir reyonunda.

Şiir sokakta/ Sen kalbimde.

Ömrüm/ Ömründe emanet.

Kurallarla ilgili içerikler: "Sigara içilmez, Mangal yakmak yasaktır, Lütfen yaya geçidini/üst geçidi kullanınız, Fotoğraf çekilmez, Sakız çiğnenmez, Park yapılmaz, Köpek gezdirilmez, Ayağını helezona yaklaştırma, Çöp dökme, Gürültü yapma, Bu yiyecekleri yeme, Buradan geçilmez, İnşaata girilmez, Yüzme bilmeyenler havuza giremez, Ateşle gaz kaçağı kontrol edilmez, Avlanmak yasaktır, Girilmez, Maymuna yiyecek vermeyiniz, Yaslanmayınız-alçılar çatlak yıkılabilir, Cihaza dokunmayınız, Ateş yakmak yasaktır, Yeni boyanmış oturmayınız, Cihaza parmak yalamadan parmak okutun (sağlık kurumu yazısı), Bahçeye girmek yasak, Avlan Gölü havzasında avlanmak yasak-

tır, İntihar etmek tehlikeli ve yasaktır, Bu köyde şaka yapmak yasak, Mezarlıkta piknik yapmak yasaktır, Karacın Önüne pak yapmayın, Can güvenliğiniz için karşı kaldırımı kullanınız, Depo önüdür park yapma- yaparsan sonucuna katlanırsın, Uçuruma düşmek yasaktır, Park etmeyin- lastik güm, İntihar etmek yasaktır- değer mi bir vefasız uğruna ya değerse - karar sizin ama değmez, Sigara yasaksa puro içeriz, Havuzda elektrik vardır- havuza girilmesi tehlikeli ve yasaktır, Dikkat çocuk çıkabilir, Ahlak dışı iş yapanlar dayak yer, İki kişiden fazla yan yana yürümeyiniz, Girilmesi yasak sitelere girilmesi yasaktır, Çukura düşmek yasaktır, Kale'yi seviyorsanız lütfen anılarınızla birlikte çöpleriniz de götürün, Apartman dışından buraya çöp atanları ibretle seyrediyoruz, Lütfen çöp atarken düşünün (ilgili görselde levha başında düşünen bir genç var), Kaldırımlar arabalar içindir- yayalar lütfen zorluk çıkartmayınız, Pat pat motorlu taşıt giremez, Buraya araba çekmek yasaktır- öküzlere serbest, Evimin önüne çöp koyan medeniyetsiz- ahlaksız- adi insan- yakalarsam çok kötü döveceğim, Sitres atmak için sitres yapma- Rahatsız olmak istemiyorsan rahatsız etme (orman yürüyüş yolu levhası), Bu araçtan rahatsız olan kimse- delikanlı gibi söylesin arabayı çizmekle olmaz, Lütfen müşterilerimiz burası lokanta- elele tutuşup oturmayınız- pastahane değil- edepli ve saygılı oturunuz - müessesemiz gerçek aile yeridir- teşekkür ederim, Lütfen bu tesis aile içindir- küfürlü konuşma öpüşme sarılma vb. aile ortamını bozan rahatsız eden davranışlarda bulunmayınız, Dikkat- çardak çevresinde öpüşmek- kokuşmek- oyneşmek- gıdıkleşmek- cilveleşmek yasaktır, Çiçek koparılabilir- çekirdek kabuğu ve çöp atılabilirsiniz/ Ç… Belediyesi, Dikkat çöp atanlar görüldüğünde cezalandırılacak (dövülecektir)- Kadın- erkek farketmez, Sayın veliler gözünüz çocukların üzerinde olsun (park levhası), Bu sergi yeri sahibi pazar yerinde çığırarak ve bağırarak satış yaptığından dolayı yeri geçici olarak iptal edilerek boş kalacaktır (B… Belediyesi)" şeklindeki uyarı yazıları bu kapsamda değerlendirilebilir. Gerçekte bu tür mizah içerikleriyle kuralsızlığı kural hâline gelmesi belirginleştirilerek eleştirilmektedir.

Tuvaletle ilgili içerikler: Yurdum insanı başlığı altındaki yazıların önemli bir bölümü tuvalet kullanma ve temizlik alışkanlıkları ile ilgilidir: "Türkiyedeki tuvalet tarifeleri –İstanbul 2-4, Tuvalete yazı yazma ihtiyacınızı bu kağıtta gideriniz- selpap koyun (Bu uyarının yanına 'İyi fikir' notu düşülmüştür), Lavabo-Wc- Tilavet, Büyük tuvalet yasaktır (Big toilet no), Veceye giren mecburi çay içmek zorunda, Gece tuvaleti- bu tuvalet sadece geceleri açıktır- gündüz yan taraf açıktır, Lütfen pantolon fermuarını veya düğmesini tuvaletin içinde kapatın- başkan, Lavabo kullanım halindeyken lütfen ikinci bir kişi girmesin, Lütfen lavaboda hakhuk yapmayın, Sen büyük adamsın kesin çekmişsindir sifonu, Apdesthane-kademhane-ayak yolu- kenef- 100 numarahela- toilet- tuvalet- wc (aynı tabelada), Bayan vç" şeklindeki içerikler bu me-

kanla ilgili adlandırma ve kullanım konusunda yurdum insanının ilginç tutum ve davranışlar sergilediğini göstermektedir.

Bu tür örneklerin paylaşılmasıyla Türk toplumunun kurallı yaşamla ilgili ve bir türlü giderilemeyen sorunlarına dikkat çekilmesi amaçlanmaktadır. Bu içeriklerde kural ihlali yapanların resimlerinin de yer alması (mangal yakmak tabelasının altında mangal yaparken çekilen fotoğraf) hatta bu görsellerin aynı kişilerce sanal-dijital ortamda paylaşılması ilginçtir. Kural ihlalinin bazen muziplik olarak kabul edilmesi ise başlı başına bir mizah konusudur. Diğer taraftan kural ihlalleriyle ilgili içeriklerin "mizah" başlığı altında paylaşılması mizahın toplumsal eleştiri işlevini ortaya koymaktadır. Gündelik yaşamdaki bu tür uyarı içeriklerinin bolluğu kurallı yaşamın yerleşikliğinin değil, kurallı yaşam alanındaki köklü ve bir türlü çözümlenemeyen sorunlu yapının kanıtı olarak değerlendirilebilir. Nitekim yukarıdaki örneklerde kurallara uymak değil, uymamak vurgulanmaktadır. Kurallar hakkında ne kadar çok uyarı tabelası varsa o toplumda kuralsız yaşam veya kural ihlali o kadar yaygın demektir.

Yukarıdaki örneklerin önemli bir bölümü yazım ve ifade hataları içeren yazılı metinlerden oluşmaktadır. Yerel sözlü kültür toplumundaki kurallı yaşam ile kentli yazılı kültür toplumundaki kurallı yaşam arasındaki farklılıklar, en azından bu konudaki algılama ve değerlendirme çeşitliliği de bu örneklerde yansıtılmaktadır. Köyden kente göç ve sözlü- yazılı kültür dönüşümü gibi olguların yazılı kuralların biçimlendirdiği kentli yaşamdaki yapısal sorunların, dolayısıyla da mizahın kaynaklarını oluşturduğu ileri sürülebilir. Nitekim kente göçün başladığı 1950'li yıllardan beri gelenek kökenli yerelin ve yaşamının kentli mizahın önemli içeriklerine kaynaklık etmeye devam ettiği görülür. Dolayısıyla bu tür veriler kent bağlamındaki yerel imgesi, gelenek kültürü ve yaşamı gibi konuların çözümlenmesine katkı sağlayacaktır. Diğer taraftan yurdum insanının kendine özgü uyarı içeriği oluşturma tarzı da bu tür mizahın gücünü artırmaktadır. Yurdum insanı lafı dolaştırmadan muhatabına ulaştırmak ister. Bunu yaparken de çok kere argo ve müstehcenlikle söylemini güçlendirme yolunu seçer. Nitekim biz Türkler kapsamında olduğu gibi yurdum insanı başlığı altındaki içeriklerde argo ve küfrün belirginleştiği gözlenmektedir. Özellikle sanal-dijital mizah ürünlerinden vine ve capslerde oldukça fazla argo ifade ve küfür kullanıldığı belirlenmiştir. Vine ve capsler birey ve toplumun mizahi yeni ifade ve etkileşim biçimleri/türleridir. Bu açıdan bakıldığında mizahın cinsellik/müstehcenlik yanında argo ve küfrü de doğallaştırarak sıradanlaştırdığı ileri sürülebilir. Mizah müstehcen, argo ve küfürlü içerikleriyle ilgili alanlarındaki yerleşik ama pek ifade edilemeyen kalıplarını belirginleştirerek bireyi ve toplumu doğallaştırır, rahatlatır, yeniler ve özgürleştirir.

Taşıt yazıları: Yurdum insanı kullandıkları taşıtlar (kamyon, otomobil, çekici, traktör vb.) bireysel ifade araçları hâline getirmiştir. "Yıldız Perisi- yavru şimdi asker- aradığınız kişiye ulaşılamıyor- 460 gün sonra tekrar deneyin, Kim demiş sarhoşluk kötü diye- ben herşeyimi ayıkken kaybettim, Gelüse gelü gelmesse gendü bülü, İyi mazot selülit yapmaz, Tatildenmi şekerim, Arkadaşın çok olur ama zor gününde yok olur- benden sana bir akıl- aklın varsa tek takıl, Sana gelemediğim gün mazota gittiğim gündür gülüm, Ölüme gidelim dedin de mazot yok mu dedik, Sen Vodofone gibi anı yaşarken ben Avea gibi seni heryerden çekemem, Zor yola kolay insanlarla çıkılmaz, Hayvan açken insan tokken kudurur, Dar geliyorsun artık dar- Başkent olsan neye yarar, Bizi çekemediler- halat koptu, Özendiğiniz hayatı yaşamakla meşkulüm, Kader satılmıyor ki iyisini alayım, Sen doldur ben içeğim, Maziye bakma mevzu derin, Biz kimseyi yarı yolda bırakmadık- onlar müsait bir yerde indiler, Unut diyordun ya unuttum işte, En güzeli çocukluktu- sahip olduğum sıska vücuttu- bu çocuğun hayatı ya rapti ya hip hop'tu, Bazıları çekici sever, gülümse çekiyorum, Duanla doğmadım ki bedduanla öleyim, Kalbe zararlısın Serikli, Tüplü ve öfkeli, Öyle sihirbazsınki beni bile kaybettin be gülüm, Çekemeyen anten taksın, Nescafe bile üçü bir arada ben hala yalnızım, Azrail bile ayağıma gelecekse- sen neyin tribindesin, Adımı avucuna yaz- beni hatırladıkça avucunu yalarsın, Yazdığım kitabı okuma bana, Birsen değil herkes hasta, Azrail pilörf yapmaz, Yapında bozukluk varsa benden mimarlık bekleme, Bana öyle bir gelki Facebooktaki ilişki durumum değil kimlikteki medeni durumum değişsin, Hatalıysam aramızda kalsın, Nikonlara poz veren çocuklardan olamadık ama mobeseler iyi tanır, Nürüyon gadasını aldığım, King of the road (traktör arkası yazısı), Baba ben vatan borcumu ödemeye gidiyorumsen de benim borçları öde, Ya geç karşıma ez beni- ya geç kenara izle beni, Kamyon çeker 10 ton gönlüm çeker Paris Hilton, Dünya dert şampiyonu- ben seni İstanbul boğazında değil Ankara'nın ayazında sevdim, Otobüsçü değilizki hostesimiz olsun- taksici değilizki manitamız olsun- biz de sebzeciyiz arkadaş- yolumuz açık olsun, No manita no dırdır hep şamata hep gırgır, Sakıncalı, Kasko yok muska var, Küçümseme kimseyi noktada küçüktür ama bitirir bir cümleyi, Kıroyum emme karizma bende, Yönetmen benim istediğime rol veririm istediğime yol veririm, Piston sarmış gönlüme sekman atsan nefayda, Efsane geri döndü ama yaralıyım, Narkoz gibisin, Tek gülümsemenle Euro 2 Liranın altına düşer, Hatırla demiyorum- unutamazsın zaten, Varlığın kimleri tribe sokuyorsa - daha burdayım, Vatan bana Europa sana emanet baba, Vermedin de ne oldu, Çilemse çekerim kaderimse gülerim, The University of Kaldırım Engineering, Kabusun olurum- Nefretime bile layık değilsin, Çok iyi yaa, Şekerim olurmusun, Aslala bislas bebeğim, Beni takip etme güzelim ben de yanlış yoldayım, hayat bize hiç yeşil ışık yakmadı- olsun zaten bizde kırmızı ışıkta hiç durmadık, Sene sanki 1975, Sadece camlar değil hayatımız

film, Very good- yes, İlk görüşte aşka inanırmısın – yoksa etrafında birkaç tur dönüyüm mü, Biz ne tavşanlar geçtik (WW- Kaplumbağa modeli), Muhlama yiyen kız Nutella yiyen kızı döver, Reno'm kadar zevk verseydin şimdi vitesi değil ellerini tutardım sevgilim, Kirli olan senin bakışların (kirli araba arka cam yazısı), Allahım sen beni dostlarımdan koru- ben düşmanlarımla baş ederim, Verme beni ellere görür dayanamazsın, Ya önüme geç yolları inlet ya da arkamdan gel Bolu'luyu seyret, Trafik kurallarına uysan ölürmüsün, Dudaktan kalbe giden yol varsa/ Durup orda bile yolcu alırım, Öpüldünüz (kamyon arkası yazısı), Ş. G… paramı ne zaman vermeyi düşünüyorsun (otomobil arka cam yazısı), Hatalıysam 3131'e sms atın, Orhan Gencebay'ın Hatasız Kul Olmaz melodisi cebinize gelsin (ticari araç arkası), Hatalıysam çaldır kapat- ben seni ararım" taşıt folkloru kapsamında da incelenen mizahi içeriklere örnektir. Yukarıdaki örnekler yurdum insanının iletişim dünyasında turnaların yerini taşıtların aldığını göstermektedir. Diğer taraftan eril söylemle oluşturulan bu içerikler yerleşik toplumsal cinsiyet kültürü kalıplarını da yansıtmaktadır. Nitekim bu içeriklerdeki erkek "mert, gururlu, çilekeş, dert şampiyonu, ezilmiş, kaderci, sözünün eri, kalp hırsızı, öfkeli, kaybedilemeyecek derecede değerli, yalnız, karizmatik, yaşamın yönetmeni, hayatın kitabını yazan, herkesin beğendiği, unutulamayan, eğlenceli, hayatı film gibi yaşayan, atarlı, yolların kralı" gibi birbiriyle pek de tutarlı olmayan niteliklere sahiptir. Eski model otomobil içeriklerindeki "atarlı" eril söylemin kamyon yazılarında görmüş geçirmiş yolların bilgesinin söylemine dönüştüğü görülür.

Halk düşüncesinin ve yurdum insanının yaşama bakışının araştırılması bakımından oldukça önemli olan yukarıdaki örnekler mizah geleneğinin de temel konuları arasındadır. Bireysel ifadelerin kamusal panosuna dönüşen taşıtlar ve kullandıkları araçlarla bütünleşen yurdum insanı farklı türden mizah ürünleri kapsamında değerlendirilmiştir. Kamyon, eski model otomobil, çekici ve gelin arabası gibi taşıtlarda farklı türden içeriklerin yer aldığı söylenebilir. Nitekim eski model otomobillerdeki "atarlı" söylemin aksine kamyon arkası yazılarında daha ağır, olgunlaşmış ve kalıplaşmış içeriklerle yaşam sorgulanmaktadır. Sonuçta bu yazılarla taşıtlar sevgiliye veya topluma duygu ve düşünce aktarım araçlarına, diğer bir deyişle bireysel/ mesleksel iletişim araçlarına dönüştürülmektedir.

"#Direndamat (gelin arabası arkası), Aldık başa bela- ama tatlı bela (gelin arabası arkası), Meleğimi aldım cennete gidiyorum, İlişkisi yok olan durumunu evli olarak değiştirdi, Evlenelim dedik- yer yerinden oynadı, İçişleri bakanımı aldım- hükümeti kurmaya gidiyorum, Üzülmeyin kızlar- gene büyür, Bu odun senin için yanacak, Biskrem verdim kandırdım, Rahat Battımı, Türkiye'de yoktu Suriye'den aldım- Elvada Whats App, Gardaş bizimkisi seyirlik değil ömürlük olii, Tek başına iktidardan koalisyona, Telaşımı hoş-

gör- ıslandığım ilk yağmurumsun, Bundan sonra söz benim: 'Peki karıcığım', Game Over, Yandık, Sıra babamda, Damadımı aldım gidiyorum, Hayatta 3 şeyi sevdim onların uğrunda canımı veririm- 3 renk uğruna atiyor kalbim bir bordo bir mavi birde gözlerin, Ben ittim siz etmeyin- başınıza kül elemeyin, Elveda 5000 dakika, Elveda Elizabeth, Üzülme annesi ben çok bekledim, Rahat battı, Elveda tavuk dürüm, Akibet hayr, Yeşil dedim beyaz dedi, Ne çektik bee, Ben yandım siz yanmayın, Bir halt yiyoruz ama hayırlısı, Ne içirdiniz lan bana, Ayvayı yedik, Üzülmeyin kızlar bekar kardeşim var, Üzülmeyin kızlar kuzenlerim bekar, Biz koalisyonu kurduk bile, Evleniyoruz ya laa, Olaylar olaylar, Bütün sülalem bu kıza aşık, Elveda 10.000 SMS, Reklamlar bitti- film başlıyor, Çekemeyen anten taksın, Erkek: İmdat- Kadın: Artık çok geç hahaha, Nasıl bee, Yaktın bizi baba, Allah ayırmadıkça kullara o şansı vermiyoruz" gibi *gelin arabası yazıları*, geçiş dönemleri başlığı altında da değerlendirilebilir. Müstakil bir araştırma konusunu oluşturan bu tür veriler evlilik adlı geçiş döneminin yurdum insanı tarafından mizahi içeriklere dönüştürüldüğünü de örneklemektedir. Bu içerikler aynı zamanda toplumda yerleşik evlilik, aile ve toplumsal cinsiyet ile ilgili kalıpları da ortaya koymaktadır.

İlginç çözüm ve i*catlar:* Bu başlık altındaki görsellerde yurdum insanının ilginç çözüm ve icatları tanıtılmaktadır. "Vantilatörle ızgara yakma, elektrikli ütü üzerinde sucuk kızartma, terliği kitap ayracı olarak kullanma, matkapla hamur yoğurma, ev fırınında ayak ısıtma, duble yatak karyolasından sandal yapma, market arabasını veya çamaşır kurutma sergisini ızgaraya dönüştürme, otomobil arka koltuğunda büyük ya da küçük baş hayvan taşıma, plastik şişeleri can simidi olarak kullanma, oda ısıtıcısında gözleme kızartma, motor kaskı takarak soğan soyma, kablosuz matkapla çay karıştırma, cd ile sucuk kesme veya balkona asarak kuş kovma, bilgisayarı webcam aracılığıyla ayna gibi kullanarak tıraş olma, tencere kapağını çanak antene dönüştürme, çamaşır makinesi kapağını kümes kapısı hâline getirme, tepsiyle karda kayma, ev tipi klimayı otomobile/dolmuşa takma, kornişten kayak takımı imal etme, engelli yaşlıyı sırta alıp tekerlekli bisikletle yük taşıma, ön kapağı çıkarılan bölüme pervane takılan çamaşır makinesini fan olarak kullanma, kaşık-çatalı askıya dönüştürme, klozeti saksı olarak değerlendirme, naylon örtülmüş kamyon kasasında yüzme ve fırındaki kapağı açık buzdolabının içine girerek serinleme, minibüse soba kurma, hurdaya çıkmış otomobil kapılarını kerpiç ev penceresi yapma, kamyon tekerini cankurtaran simidi olarak kullanma, kürekte yumurta kızartma, tahtadan gerçek boyutlu otomobil yapma, elektrik çarpmasına karşı eline tahta sopa alma veya eli sopalı birini yanında tutma" türünden uygulamalar Türk insanının kullandığı araç ve gereçleri çok amaçlı olarak değerlendirebilme becerisini ortaya koymaktadır.

Yurdum insanı başlığı altında ilginç teknolojik icatlarından da bahsedilmektedir. "Otomobil tentenesi, tereyağlı bulgur pilavı pişirme robotu, araba kemer alarmı susturma aparatı, mutfak büyük tüpünden soba, dört katlı ranza, beş ağızlı çaydanlık, kutu rakı, tüple çalışan ve yarım saatte bir ses çıkaran yaban kuşları korkutma cihazı (kuş gribine önlem olarak- tavuk çiftliği sahibi geliştirmiştir)" gibi bazılarınca "Zihni Sinir icatlar" olarak da değerlendirilen buluşlar sanal ortamın en sık paylaşılan mizahi içeriklerinin temel konusunu oluşturmaktadır.

Reklamlar (yurdum insanı reklamcılığı): Yurdum insanının satış artırmak amacıyla farklı içerikler oluşturduğu görülür. Bunların en önemlileri yazılı olanlardır. "Hamsi zehirli çıkarsa para yok, Olay olay- bir hat alana- bir kot bedava, Hiç bizimkini yediniz mi, Telefon hastanesi garantili teknik servis, S… Kırtasiye okunmuş- kendisi yazan sınav kalemi, Lastiğiniz indirilir, T… Jancı hemi ucuz- hemi kaliteli ve güleryüzlü, Bayan kaleciye 1 gol atana 1 marbora, Fas Fot, Telefon karttı bulunur, Lady Gaga da bizden giyiniyor (kasap dükkânı levhası), Nokia ömür boyu (7 Yıl) garantili, Ateşe dayanıklı kefen bulunur, Ölüm tarihini bilene mezar bedava, Hizmet etmekten sizlerle sohbet etmeye fırsat bulamıyoruz (… Bel. Bşk./ sokak afişi), Eee yeter be böcek - haşere sorunlarınıza yüzde yüz çözüm, Aypot bulunur, M 315 Beno-Buludut- kulaklık hediyeli, Bilezirya kavesi, Savaşma söğüş (seyyar satıcı), Ramazana özel oruç bozmayan yarım döner 2 TL, Bayram bitti kanpanya bitmedi- ver coşkuyu ver coşkuyu- tüm cep telefonu modellerinde indirim-telefonun hakkını verdik, U… Gelinlik- gençler gelinlik için bize para vermeyin nişanlınızı kaçırın- bizim nişanlılarımız söylenenin tersini yapar, İnan ki el yapımı/ Believe the handmade (limonata reklamı), Sevdiği olmayana gül bedava, Temizlenmiş canlı alabalık, Tembel avrat reyonu, Dedidoku çekirdeği 7 TL, İthal ayakkabı fabrika satış mağazası, Hürrem'in yüzüğü Sıla'nın tokası ve daha fazlası, Fatmagülün bilekliği ve kolyesi gelmiştir, Bulunmaz Hint kumaşı bulunur, Vurur yüze ifadesi- döner+ayran 3,5 bitanesi, Tribünü dolduracak kiralık taraftar aranıyor, Kültürlü mantar, Cenaze tanıtım aracı, Kelepir- birinci derecede deprem bölgesi olmasından acilen satılıktır, Çamlıca gazoz alana- Beşiktaş maç bileti, Ferhundenin Kel Mitatı Boynuzlarken giydiği bady geldi- Yaprak dökümlü 7,5 YL, Miranın salya sümük ağlarken giydiği pantolon, Mukaddes'in eski aşkına kaçarken sürdüğü fondöten, Son dakika 5 çift çorap alana- 1 çift çorap+ selpak- wc ücretsiz, Doğal (viagra) ejderin gücü gelmiştir, Çağımızın son icadı tereyağlı bulgur pilavı pişirme robotu- malzemeyi sen ver- robot pilavı pişirsin, Kiralık kurban bulunur, Takma dişleriniz keskinleştirilir, İndirdik- ne alsan 1 milyon- çalsan bedava, Türkiye'de ilk ve tek Hacker'lık pc& ağ güvenliği kurs kayıtları devam ediyor, Bay ve bayan tamiratı yapılır (terzi tabelası), 3 mezar alana- bir bedava, Kitaplar orjinaldir

(kitapçı), Başı düşerse dara- Muhtar Selahattin'i ara- Tin tin tin- Muhtar Selahattin (araba camı propaganda sloganı), Matkabınız ateşlemiyor- artık delemiyormusunuz- performansımı düştü- İlacınız bende- getirin Deli Ormanlıya (matkap tamircisi), Akıllı ol ciğerimi ye/ Ciğerci Hulusi, Alın yazısı hariç her türlü yazı yazılır (seyyar yazıcı), Haram kola içme- helal limonata iç (iki küçük çocuğun sokakta limonata satarken kullandığı reklam yazısı), Yiyin kocanızın parasını- öbürüne kalmasın (havlucu)" gibi yurdum insanı reklamları bu türdendir.

Bu tür içeriklerde mizahi boyut yazım hataları, yerel söyleyişler, yakıştırmalar, yabancı dile uyarlamalar, çok anlamlılık ve müstehcen çağrışımlardan oluşmaktadır. Bazı reklamlarda popüler dizi kahramanları ve bazı özellikleri yurdum insanı tarafından satış artırıcı ayartıcılara dönüştürülmüştür. Dolayısıyla yurdum insanı reklamları popüler kültürün etkileri ve yansımaları hakkında da önemli bilgiler içermektedir. Yine deyimlerden de bu tür reklamlarda sıklıkla yararlanıldığı belirlenmiştir. Yurdum insanı reklamlarında kafiyeli yapılara da rastlanmaktadır.

Yabancı dille ilgili içerikler: Bu tür içeriklerin önemli bir bölümü yabancı dille konuşma ve yazma sorunları ile ilgilidir. "Eirbağ/Eyrbağ, döpleks dayre, dağire, kaliforlu, karalüferli, kalorüferli, muracaat, sipagatti, hamburger, sadwiç, göfret, üzküğüt, kramçeşitleri, nescafe calssiq, trılyor, NitFord spit andır grand 2- Gta Sarandres- Kantır- Yarış ModiFiyeLi yarışoyunu, Ayfon, Aypot, İpote, Kaleksi 2- not 3 Andirokli, Nokya, dinleme çiyazı, sidi disket, bülütütlü Sirmens, Pilipis, Preyteyşin oyunlar, Plestejin 2, Sitres, tilavet, vece, ful heş pek, Ekşimen (oyuncak mağazası), sohwroom, Bosch siydi, petşop, smol-midyum, liğht süt, şampoğan, Fujiyama rısıvır- kartlı rısıvır- kartsız rısıvır, visidi için temizleme sidisi" gibi örnekler yabancı sözcüklerin Türkçeleştirilme biçimlerini açıklamaktadır. Teknoloji ile yurdum insanının ilişkisi, dolayısıyla teknoloji temelli sosyokültürel, dolayısıyla da dil alanındaki değişmeler de yukarıdaki verilerden hareketle çözümlenebilir. Nitekim yabancı sözcüklerin (marka adları, teknik terimler vb.) yurdum insanı tarafından ana dilinin yapısına uydurularak kullanıldığı gözlenmektedir. Yurdum insanının Türkçe karşılıkları bulunmasına rağmen yabancı sözcüklerin ana diline dönüştürdüklerini kullanmakta ısrar etmesi de dikkat çekicidir. Bu nedenle bu tür içerikler sadece mizahın değil, aynı zamanda sosyal dilbiliminin de araştırma alanına girmektedir.

"Büyük tuvalet yasaktır (Big toilet no), Çay ocağı/ Tea january, Kömürde piliç çevirme/ cihichen translate, Terlikle veya ayakkabı ile içeri girmeyelim/ Don't enter with terlikation and ayakkabıtation, Pazarlama müdürü/ Sundaying manager (kartvizit), 3 çeyrek (three quarter)- tam (complete)- dürüm (Wrap)-

Pilav üzeri (on pilat), ATM kullanıma açılmıştır/ ATM iz in work, Kazan dibi (Bottom of win), Emercensi Çıkış, Dilim yaş pasta/ Age slice of pie, FB- Çelsi, Gideceği şehir/ The city in order to wantgo, Karışık iskender/ Alexander confused, Döner çeşitleri/ Types of rotary: Döner /Returns, Dönerli iskender/ Alexander returns- Yoğurtlu döner/ Returns with yogurt- Pilav üstü döner/ Returns on top of rice-, Pay & use- long toilet rs.2- short toilet rs.1, Bardak süt mısır/ Milk glass Egypt, Shish Kebab/ Bay Shish, Where is the hareket- there is the bereket (kamyon arkası yazısı), İçli köfte/ Sensitive meatball- Çiğ köfte/ Fresh meatball, 12. Gekeneksel Elişi Eğitimi Sempozyumu/ 12th Traditional Handjob Education Symposium, Gözlemeler/ Observing, Kurban kavurma/ Victim roasting, Adana dürüm/ Adana status, November Paşalı (otomobil arka cam yazısı), Merkez Döner Salonu/ Returns to the Central Hall, Eti bol İskender/ Very Alexander, Aile Kebap Salonu since 1992'den beri, Şaşkın Bakkal/ Confused Grocery, Fiküs menü, Pavır rext içeceği, Everything 5.000.000- Herşey 25.000.000, My love you (kamyon arkası yazısı), Koyun ayak paça (Put your feet soup), Dil peyniri (Language cheese), Seviyorum your eyes/ Çünkü onlar very nice/ Bir kerecik look at me/ Sonra don't forget me/ Kalbim tik tak for you/ Because I love you (giysi arkası yazısı), Bags with starting 4 Million, Turkish viagra if you take you can make love 5 times in the night, Welcom turist we spik inglish, Tenkyu, Ufak su döktüğünde suyu aç please, Bitiriyoruz/ We are finishing (giysi mağazası), Look at the tabela (İngilizce kursu tabelası), Bereket aile kebap salonu since 1992 den beri, Alinazik /Ali polite, Giriş bir milyon/ Entrance 2.000.000, Piliz tıray egeyn- bay e tikıt sam tayms- dont meyk mi met- alırsanız meybi- alamazsanız nevır, Volcame Tükkey, Swim in dangerous and life (Büyükşehir Belediyesi levhası), This is my toys (otomobil ön cam yazısı), Refreshing tower, Please press sifona thanks" ve benzeri içerikler ise yurdum insanının yabancı dil öğrenme ve çeviri yapma (yurdum insanı çevirisi) merakını ortaya koymaktadır.

Mizahın farklı bir dile tercüme edilmesi oldukça zor bir çeviri faaliyetidir. Bu tür bir faaliyet kaynağın farklı bir kültürde yeniden yaratılmasını gerektirir. Buna karşılık yukarıdaki örnekler çeviri faaliyetinin önemli bir mizah alanını oluşturduğunu göstermektedir. Gerçekte bu sorunun "adım adım İngilizce, pratik-hızlı İngilizce konuşma, konuşarak öğren, 1 ayda zenci gibi İngilizce konuşmak ister misiniz?" gibi yabancı dil kurs tabelaları ve ilgili karikatürler dikkate alındığında uzun zamandır mizahın ana konularından biri olduğu anlaşılmaktadır. İster adım adım şeklinde yavaş, isterse pratik ya da hızlı olsun, yurdum insanının yabancı dille mücadelesi genellikle mizahi bir boyuta sahiptir. Yurdum insanının yabancı dil konuşmaya çabalarken terlemeyle karışık gülümsemesi bunun göstergesidir. Bu tür içerikler yurdum insanının çeviri konusunda oldukça yaratıcı olduğunu göstermektedir. Hatta bazı sanal

sitelerde bu tür içerikler, ironik olarak "yurdum insanının İngilizce ile imtihanı" bağlığı altında verilmektedir. "Yabancı sözcükleri Türkçe kelimelerle birlikte kullanmak veya söyleyişleriyle yazmak, yazım-telaffuz hataları, uygun olmayan yabancı kelimelerden yararlanmak, ana dili mantığıyla yabancı dili konuşmaya çalışmak" gibi olgular bu tür mizahın ana kaynağını oluşturmaktadır. Bu tür mizahın daha çok İngilizce temel alınarak yaratıldığı gözlenmektedir. Mizahi niteliğe sahip olan Türkçe-İngilizce karışık popüler şarkıların Türkiye'deki müzik piyasasında rağbet gördüğü de burada hatırlatılmalıdır. Bunların bazılarının "kopmalık şarkılar, İngilizce ağladı" başlıklarıyla sanal ortamda paylaşılması, bu açıdan önemlidir. Bu konunun müzik-mizah ilişkisi bağlamında ayrıca ele alınması gereklidir. Benzer bir şekilde oluşturulan ve yukarıda örneklenen şiir örnekleri de mizah-edebiyat/şiir ilişkisinin incelenmesi kapsamında değerlendirilebilir.

İşyeri *adları*: İmaj Meykır Saç Tasarım Merkezi, Farketmez Cafe- Bilardo-İnternet, Fatmazel Güzellik Salonu- Saç Tasarımı, Ananın Yeri, Ebenin Yeri, Zaruret Köftecisi, 92'den beri Aya Küstü Köftecisi, Zorla Güzellik Kuaför Salonu, Aralık Sonu Ocakbaşı (kebapçı), Ümüt Çadır, Halamın Sülüman Tur, Hamyap Fast Food, Dedikodusuz Restaurant, Bulgurking, Müthiş Berber, Career Bag, Monolisa Stile (kuaför), İzmir's Kuaför Team, Kanatchi, En& Fast, Abooov Kebap, Börek Center, Google Fashion, Dingilin Çay Ocağı, Küçük Ev Cafe, Neden Urfa (lokanta adı), Realist köy çocuğu B… Gıda, Pirefösör Kokoreç, Zıkkım Restaurant Cafe Bar, Pierr Mardin, Zavallı Kurufasulyeci, Asbirin Büfeterya, Meşhur Olmayan Gıdı Gıdı Kokoreç, Hünerli Pide, Dua Et (kasap dükkânı tabelası)" gibi örnekler yurdum insanının ilginç iş yeri adları seçimindeki yaratıcılığını ortaya koymaktadır. İmla hataları ve yabancı dil temelli yaratmalar bir tarafa bırakılırsa bilinçli olarak seçilen ve mizahi çağrışıma sahip iş yeri adlarının dikkat çekmeye yönelik olduğu açıktır.

İlginç u*ygulamalar/ olaylar:* "Sol ön tekeri olmadan traktör sürmek, sürüş esnasında ön pencereden ayak çıkarmak, çok katlı binanın penceresinden adam sarkıtarak dış cephede tamirat yaptırmak, arabanın arka camına 'boşanıyorum çok mutluyum' yazdırmak, inşaat-yol yapımı-kaza izlemek, stüdyoda gelinin sırtına otururken veya yerdeki silaha bakarken fotoğraf çektirmek, nehre uçan arabada başını dışarı çıkarıp sigara içerek kurtarılmayı beklemek, trafik ışığında arabadan inip oynamak, midesini temizlemek için sıvı sabun içmek (haber), orman için ağaç kesmek (haber), boğulmaktan kurtarılan kişiyi pataklamak, deniz dibinde tavla oynamak (iki dalgıç resmi), motosiklet arka koltuğuna asılı olan heybenin gözlerinde iki çocuk taşımak, taş-bidon vb. ile yolda kalmış aracı işaretlemek, kumsalda vantilatörle serinlemek, denizde güreşmek, işlettiği çay ocağındaki cam bardaklara kendi resmini yapıştırmak,

hurda araç parçalarından çit çevirmek, otomobilin açık bagajında çocuk taşımak veya davul çalmak, istek şarkısı yüzünden kavga etmek (Bir şarkı yüzünden mi?- evet, bir şarkı yüzünden/ düğünde istek şarkı kavgası: 22 yaralı- Özel Harekât operasyon yaptı- 40 kişi gözaltına alındı- tv haberi- altyazısı), '1. Geleneksel hayvan hakları şenliğine evcil dostunuzla birlikte olalım' şeklinde ilan asmak, 'Sayın T… Show programında kemençe sanatçısı olan Sayın H… E… beyefendinin yanında oturan kemençe sanatçısı olan beyefendiye bu mektubu vermenizi rica ederiz. … Adres' şeklinde mektup atmak, kümesin kapısına 'Tilkiye Hayır' levhası asmak, İngilizce hapı diyerek şeker yutmak, bilmeden farklı (müstehcen, küfür vb.) anlamlara gelen yazılı giysiler (İngilizce, Türkçe vb.) giymek, yüklü taşıtın (traktör, kamyon, pikap) üzerinde insan taşımak, kaza yerinde selfi çekmek, araba tekeri ve zımpara makinesiyle dj pozu vermek, kriko yerine sandalye-kalas kullanmak, arızalı aracı arkadan motora binerek ayakla itmek, araba egzoz dumanında ızgara alevlendirmek, dizi kahramanı için gıyabında cenaze namazı kılmak, köy çeşmesini hatılını küvet olarak kullanmak, yabancı popüler müzik sanatçısı için mevlit okutmak, tarihî dizlerdeki bir olayla ilgili olarak suç duyurusunda bulunmak, otomobilin dış yüzeyini tuğla şeklindeki ev dekor malzemesi ile kaplamak, sokak ortasına araç park etmek, taban fiyatını beğenmedikleri üzümden musalla taşına insan yapıp cenaze namazı kılarak protesto etmek (üzüm üreticileri), öndeki kadın sürücüye çarpınca İngilizce konuşup turist taklidi yapmak (alkollü sürücü), 'Hamiliyine- öküzyermimilyon' şeklinde yazarak çek kesmek, tarihî yapılar üzerine özel ilişkisiyle ilgili yazılar yazmak, ikinci kat çatısına kurt postu asıp altına 'Burası Kurtlar Vadisi' yazmak ve topluca fotoğraf çektirmek, yağmurlu havada ipe asılı çamaşırları şemsiyelerle kaparak kurutmak, köyde âşık olduğu kızı istetip verilmemesi üzerine 'sıradaki ezanı sevip de kavuşamayanlar için okuyorum' şeklinde anons yapmak, ters çevrilmiş şişeler üzerine oturmak, denizde uzuneşek oynamak, atın arkasına bağlanmış kamyon tekerlekleri üzerinde sörf yapmak, silahı başına dayayıp gülerek poz vermek (genç kız), otomobil altında tesisat borusu taşımak, direksiyona bağlı maymunla taşıt sürmek, çok katlı binayı soğuk almasın diye naylonla kaplamak, alışveriş arabasında çocuk taşımak, çorapta sigara paketi taşımak, damacanadan pompalanan suyla banyo yapmak, denizdeki cankurtaran simidi üzerinde ızgara yakmak, dükkân tabelasını ters asmak, denizde koyun yıkamak, yakalanan köpek balığını ağzına cansız manken ayağı sokarak sergilemek (balıkçı önü), mağaza önüne bırakılan cansız mankenle eşya tanıtımı yapmak (eczacı, iç giyim mağazası vb.), ağlayan çocuğu iyi etmek için cami bahçesindeki mezarın başında yumurta kırmak (Konya / cami yetkililerinin aksi yöndeki görüşlerini de yansıtan haber), dolmuşta inek taşımak, ön kaporta ile ön teker jantına geçirilen zinciri kilitleyerek önlem almak, ısınan aracı radyatör önüne takılan vantilatörle soğutmak, eski model otomobile uçak görünümü vermek, eski

model otomobili üstü açık araca dönüştürmek, motosiklette köpek taşımak, bacak bacak üstüne atarak motosikletin arka koltuğunda seyahat etmek, bisikletle giderken omuzda küçük çocuk taşımak, cep telefonunun iyi çekmesi için minareye çıkmak, naylon bidonu kask gibi kullanmak, Drone'u bakkal çırağı yapmak, çalınmaya karşı otomobili ağaca zincirlemek, kurban keserken kendini yaralamak, kaçan kurbanlığı topluca yakalamaya çalışmak" gibi pek çok içerik sanal ve dijital mizahın en çok paylaşılanlarındandır. Bu tür içeriklere gazetelerin üçüncü sayfalarında ya da mizah dergilerinde eskiden beri rastlandığı da bir gerçektir. Elektronik bağlamda bu tür içeriklere sürekli yenileri eklenmektedir. Özetle yurdum insanının nedeni kolay açıklanamayacak eylemleri bu tür mizahın temel kaynağını oluşturmaktadır.

Bu tür farklılıkları ve ilginçlikleri yakalayan, paylaşarak belirginleştirenlerin büyük bir kısmı profesyonel olarak mizahla uğraşmamaktadır. Buna karşılık son dönemde özellikle sanal-dijital ortamda bu kişilerden bazılarının, farklılıkları yakalama becerilerinin çıktılarını kendi sitelerini kurarak meraklılarıyla paylaşmaya, dolayısıyla profesyonel sanal veya dijital mizahçılığa başladıkları söylenebilir. Kendi yarattıkları kısa süreli sanal- dijital içeriklerle yeni çağın mizah kahramanlarına/ünlülerine dönüşen yurdum insanlarının varlığı da dikkate alındığında, elektronik bağlamın mizah alanındaki profesyonelleşmeyi geliştirdiği ileri sürülebilir. Mizah alanındaki profesyonelleşme olgusu daha önce yazılı/basılı kültür bağlamı ile radyo-tiyatro-sinema-televizyon gibi alanlarda gerçekleşmiştir. Medya yöneticilerinin veya bunlarla bağlantılı ünlü yaratıcılarının egemenliği sanal-dijital bağlamın gelişmesiyle ortadan kalkmaya başlamıştır. Nitekim bugün sanal ve dijital ortamda adını duyuran pek çok yurdum insanı (fenomenler) bulunmaktadır. Mizah gibi ünlü merkezli ekonomi ve endüstriler, dolayısıyla yaratılan mizah ekonomisi elektronik bağlamın etkisiyle değişmekte ve dönüşmektedir. Bugün yurdum insanı keşfedilmeyi beklememekte, sanal-dijital ortamda özellikle müzik ve mizah içeriklerini paylaşarak amacına ulaşmaktadır.

*E*ğitim: "Kantinde tabldot yemek çıkmasını ister misin? /Cevap: Hayır, Tabldot yemek çıksaydı alır mıydın?/ Cevap: Hayır, Ne sıklıkta alırdın? /Cevap: Haftada bir, En çok çıkmasını istediğiniz yemek nedir?/ Cevap: tabldot (Anadolu Lisesi yemek anketi), Türklerin kullandığı takvimleri yazınız/ Cevap: 1. Hicri takvim, 2.Miladi takvim 3. Hz. İsa takvimi 4. Kardeşler iletişim takvimi (sınav kâğıdı), Platon ve Descartes'in bilginin kaynağı ile ilgili görüşlerini yazınız/ Cevap: Descartes: Düşünüyorum öyleyse varım- Platon: Kimse sana yoksun demedi (sınav kâğıdı), … Buna göre İbrahim'in kardeşinin torbadan çektiği karttaki dört basamaklı doğal sayının tüm rakamlarının aynı olma olasılığı kaçtır/ Cevap: Allah belanı versin İbrahim (sınav kâğıdı) vb." eğitim alanıyla ilgili içeriklerden birkaçıdır. Öğrenci veya eğitim folkloru

başlığı altında da incelenen bu içeriklerin önemli bir bölümü mizahi nitelik taşımaktadır. İnsanlığın en muzip çağlı olarak öğrencilik dönemi gösterilebilir. En çok paylaşılanlar arasında bulunan öğrenci videoları da dikkate alındığında, bu alanın oldukça zengin olduğu söylenebilir. Bu kapsamda eğitim- mizah ilişkisinin önemli bir kültür bilimi araştırma alanı olduğunu hatırlatmakta yarar vardır.

Fenomenler: Yurdum insanı kapsamında "fenomen" olarak tanımlanan bazı şahsiyetlerin de bulunduğu gözlenmektedir. Bu kişiler kısa sürede tıpkı fıkra tipleri gibi sanal-dijital mizah kahramanlarına/tiplerine dönüşebilmektedir. Belirli özellikleriyle kalıplaştırılan veya toplumun bazı kalıplarının/klişelerinin temsilcileri hâline getirilen bu kişilerle ilgili içerikler de sanal-dijital çağın mizah kapsamında değerlendirilebilir. Bazen gerçek fotoğraf ve görüntüsü verilmeden bu kişilere ait ses kayıtları dahi çok sayıda kişi tarafından dinlenebilmektedir. Bu ses kayıtları bazen sahte ve ilginç görsellerle birlikte sunulmaktadır.

Bazı durumlarda ise gerçek kişiler çok kere argo, küfür ve müstehcenlikle süslü taklitlerden oluşan kısa süreli içerikleriyle sanal- dijital mizah fenomenlerine dönüşebilmektedir. Bu fenomenler "yurdum insanı ve yurdum insanı taklitler"inden oluşmaktadır. Vine, Snapchat, Instagram, Facebook gibi uygulama ve ortamlarda bu kişilere ait kısa, sürekli değişen ve çeşitlenen içerikler oldukça rağbet görmektedir. Yurdum insanı belirli bir doğal özelliği temelinde fenomen hâline gelebilmektedir. Yurdum insanı taklitleri ise genellikle gençler tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu kişiler yurdum insanına veya biz Türklere ait çeşitli kalıpları bazen müzik eşliğinde taklit etmektedirler. Hatta bazıları sanal-dijital bağlamda yarattıkları ve canlandırdıkları taklitlerle/tiplerle fenomen hâline gelebilmektedir. Bu tür içeriklerde gündelik yaşam kalıpları, bazen dans ve müziğin de eşlik ettiği taklitler aracılığıyla eleştirilmektedir. Bu taklitleri gerçekleştirenler sanal-dijital bağlamın meddahları ve orta oyuncuları veya ardılları olarak kabul edilebilir. Mizah merkezli kültür ekonomisi kapsamında söz konusu sanal-dijital aktörlerin önemli gelirler elde ettikleri de burada vurgulanmalıdır.

Mizah basınının, daha sonra da reklamların kahramanı hâline gelen "Kıllanan Adam" tipinin benzerlerine internette rastlamak mümkündür. Uykusuz çizeri Uğur Gürsoy'un yarattığı "Baattin" adlı karikatür tipinin takipçilerince Nasreddin Hoca gibi, sanal ve dijital bağlamda yaşamın ve gündemin pek çok alanının eleştirel mizah kahramanına dönüştürüldüğü burada vurgulanmalıdır. İlk olarak mizah basınında yaratılan yurdum insanı ve biz Türkler kapsamındaki tiplere ve içeriklere sanal ve dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla hızla yenileri eklenmektedir. Bir bakıma bu tiplerin karikatür, dizi, film gibi işlenmiş

ürünleri beklemeden doğal hâlleriyle sanal-dijital ortamda kendilerini gösterdikleri söylenebilir. Hatta yurdum insanı fenomenleri bu konuda profesyonel mizahçıları geride bırakmıştır. Belki de bu tür sanal-dijital içeriklerin tutulması, yurdum insanının doğallığında gizli mizahi yapıdan kaynaklanmaktadır. Ancak burada paylaşandan ziyade, paylaşılan içeriğin fark edilmesi, çok kere doğal bağlamından koparılması ve farklı açıdan görülüp yorumlanarak "yurdum insanı veya biz Türkler" başlığıyla çerçevelenmesi ve belirginleştirilmesi, dolayısıyla da mizahi içeriğe dönüştürülmesi söz konusudur.

Diğer taraftan internet farklı ülkelere (Rusya, Çin vb.) ait yurdum insanı içeriklerinin paylaşılmasını kolaylaştırmıştır. Çoğunluğu video ve fotoğraftan oluşan ve yabancı dil bilgisi gerektirmeyen sanal-dijital içeriklerle dünya yurdum insanı belleği yaratılmaktadır. Söz komiğinden çok hareket komiğinin egemen olduğu bu bellek mizahçılar açısından önemlidir. Diğer yandan sanal-dijital bağlam mizahçıyı yerel ve ulusal sınırlamalardan kurtarmakta ve onlara geniş beslenme kaynağı ve etkileşim alanı sunmaktadır.

Yurdum insanı başlığı altındaki veriler mizah kuramları arasında yer alan uyumsuzluk ve üstünlük kuramları kapsamında çözümlenebilir (mizah kuramları hakkında bk. Eker 2009: 133- 166). Nitekim biz Türkler kapsamında oluşan standartların/ kalıpların dışındaki her türlü sıra dışılıklar / kalıp dışılıklar / uyumsuzluklar gülmenin kaynağını oluşturur. Bu açıdan bakıldığında biz Türkler uyumu (başka milletlere göre uyumsuzluğu) ve yurdum insanı ise uyumsuzluğu temsil eder. Mizah kaynağı oluşturma bakımından kalıplaşma ve kalıp dışılık arasında fark yoktur. Yurdum insanı üstünlük ve rahatlama kuramları kapsamında da açıklanabilir. Yurdum insanı tanımlamasıyla öncelikle ötekileştirme vurgulanmaktadır. Yurdum insanı tanımlaması dışında olmak ise psikolojik olarak rahatlamanın, dolayısıyla da gülmenin kaynağını oluşturmaktadır. Diğer yandan mizahın bireyin ve toplumun temel boşalım, baskılardan kurtulma alanı olarak işlev gördüğü, bunun da son dönemde özellikle sanal-dijital mizah kapsamında gerçekleştiği gözlenmektedir. Mizahçı bu işlevini kontrol edilemez bir şekilde toplumdaki kalıpları, tabuları yıkarak belirli bir rahatlama, dolayısıyla sağaltma yaratarak gerçekleştirir. Sonuçta Biz Türkler ve yurdum insanı merkezli öz eleştirel mizah Türk toplumunun kendisiyle, ötekiyle, dahası yaşamla sağlıklı ilişki kurmasını sağlar. Yurdum insanı ve biz Türkler türünden içeriklerle hayat yaşanılır hâle getirilir.

Yukarıdaki içeriklerin önemli bir bölümü çok daha erken yaşlardaki çocuklar tarafından anlaşılabilmekte ve paylaşılabilmektedir. Bu kapsamda mizahtaki yeterlilik düzeyinin çok daha erken yaşlara doğru çekildiği ve algılanma süresinin daha da kısaldığı söylenebilir. Aslında henüz toplumsal kalıpların etkisine tam olarak girmeyen çocukların mizah açısından da oldukça

özgür ve yaratıcı oldukları gözlenmektedir. Aile, eğitim vb. kurumlar bireysel yaratıcılığı geliştirmek yerine toplumla uyumlu yaşatmak adına çocuklarını kalıplaştırma yolunu seçerler. Bu yüzden yaşamdaki kalıplaşmanın karşıtı ve ilacı mizah ciddiyetin yüceltilmesi adına gayriciddi olarak nitelenip önemsizleştirilmeye çalışılır. Gerçekte birey ve topluluk ciddiyete davet edilirken dahi mizahidir. Mizah bireysel ve toplumsal yaratıcılığın temel kaynağı ve bağlamıdır. Bireyler mizahla olguları ve yaşamı farklı boyutlardan ve esnek bir şekilde çözümleyebilme becerilerini geliştirirler. Özetle mizah yaratıcı aklın ürünü ve gıdasıdır. Mizah dergileri çok kere lise ve üniversite öğrencilerine yönelik olduğu belirtilirken bugün caps, vine gibi sanal-dijital içeriklerin ergenliğin ilk dönemindekilerce kolaylıkla anlaşılabildiği gözlenmektedir. Sanal-dijital araçlardan, dolayısıyla bağlamdan (sosyal medyadan) yararlanma yaşının küçülmesi bunda etkili olmaktadır. Yaşamdaki ve mizahtaki belleğe ait kalıpları kısa sürede içselleştiren 21. asrın bireyi damıtılmış özgün mizahi özlerin peşindedir.

Sosyal medya mizahı daha damıtılmış ve hızlı bir şekilde yaratılmakta, paylaşılmakta, zenginleştirilmekte ve tüketilmektedir. 140 karakterlik veya birkaç saniyelik sabra sahip 21. asrın nesilleri açısından uzun ve ayrıntılı içerikler çekici değildir. Öz görselliğin ve görsel-işitselliğin yüceltildiği yeni çağda ayrıntı ve uzun ifadeler bulutsulaşarak kaybolmaktadır. Uzun ve ayrıntılı mizahın yaratıcıları yeni döneme uyum sağlamakta zorlanmaktadırlar. Her dönem gibi, 21. asır da kendi mizahını ve mizahçısını yaratmaktadır. Diğer yandan yaşam, dolayısıyla mizah derinliğini yitirmektedir. Fark etmek ve tadına varmak için doğanın seyrine dönmek veya hızlandırılmış yapay yaşamın dışına çıkmak mizahla gerçekleştirilebilir. Bu anlamda mizah bireyi ve toplumu doğal yaşam döngüsüne dönmesi konusunda bilinçlendirme işlevini yerine getirir. Sonuçta mizahçı bireyin ve toplumun yaşam ile ilgili farkındalığını ve bilincini geliştirmeyi amaçlar.

Yurdum insanı ve biz Türkler kapsamındaki içeriklerin daha çok kentli, eğitimli, orta sınıftan gençler ve orta yaşlılar tarafından üretildiği ve paylaşıldığı ileri sürülebilir. Özellikle üniversiteli gençler bu tür içeriklerin temel yaratıcıları ve tüketicileridir. Toplumun diğer kesimleri ise bu tür içeriklerin ana temalarını oluşturmaktadır.

Sanal ve dijital araç ve bağlamlar mizahın etkileşim boyutunun gelişmesine neden olmaktadır. Özellikle yazılı-basılı mizah dergiciliği ve edebiyatı genelde tek yönlü bir yapıya sahiptir. Buna karşılık sanal-dijital mizah alanında anında etkileşim esastır. Hatta sanal-dijital bağlamın öncelikli paylaşım, dolayısıyla etkileşim alanı olarak belirginleşmiştir. Kültürün etkileşimler ürünü olduğu gerçeği de dikkate alındığında sanal-dijital bağlamın mizah gelene-

ğinin gelişmesini ve zenginleşmesini sağladığı söylenebilir. Bu süreçte basılı mizah alanı zayıflamaya başlamıştır. Anında etkileşim ve hızlı dolaşım basılı mizahı etkisizleştirmektedir.

Mizahçılar sanal-dijital araç ve bağlamlar sayesinde daha geniş yaratma belleğine sahip olmuşlardır. Daha önceleri klasik medya araçları ve gözlemlerine internet ve akıllı telefonlarla yeni olanaklar eklenmiştir. İnternet insanlığın, dolayısıyla mizahçıların küresel aynasına ve ifade alanına dönüşmüştür.

Yukarıdaki veriler biz Türkler ile kalıplarla yaratılan anlamlılığın, yurdum insanıyla da anlamsızlığın ve saçmalığın mizah konusu edildiğini ortaya koymaktadır. Biz Türkler ile yaşamdaki sıradanlığın ve olağanlığın, yurdum insanı ile de sıra dışılığın ve saçmanın içinde gizli mizah ortaya çıkarılır. Sonuçta birey ve toplum kendi kendisiyle dalga geçebilme olgunluğunu bu tür içeriklerle göstermektedir. Belki de bu tür mizah ürünlerinde yaşamdaki her şeyi anlamlandırma kalıbıyla dalga geçilmektedir.

Bağlamsızlaştırma ve farklı bağlamlarda dönüştürerek yeniden konumlandırma ve anlamlandırma yukarıdaki içeriklere mizahi nitelik kazandırmaktadır. Böylelikle bağlamsızlaştırılan içerikler siber mizahın belleğine dâhil edilerek küresel ölçekte paylaşılmaktadır. Bu kapsamda siber mizah anonimliğinden söz etmek mümkündür. Özellikle yazısız ve sözsüz görsel-işitseller, bu süreçte oldukça rağbet görmektedir. Diğer taraftan mizah her türlü anonimleşmeyi, dahası bireysellik ve anonimlik arasındaki çelişkiyi de belirginleştirmeyi amaçlar. Mizah aktörü bu amacını gerçekleştirirken dil gibi anonimliklerden, dolayısıyla kalıplardan yararlanır.

Biz Türkler, kalıp dışında kalarak kalıplaşmanın eleştirel bakışla sorgulanmasıyla yaratılan mizahı ifade eder. Bu süreçte mizahın kalıplarının dışında kalmak da oldukça önemlidir. Sonuçta kalıpların dışından topluma bakabilmek mizahçının temel hedefidir. Biz Türkler ve yurdum insanı ile toplum ters yüz edilerek yenilenir. Böylece birey ve toplum kalıplarının ve kalıp dışılıklarının komikliğinin farkına varır. Dahası ciddiyeti yaratan kalıpların mizahiliğiyle gayriciddi addedilenlerin ciddiliği ortaya çıkar. Özetle mizah ciddiyet-gayriciddiyet şeklindeki yapay ayrımı geçersizleştirerek yaşamı doğasına uygun hâle getirir. Biz Türkler ve yurdum insanı ile yaşam mizahın gücüyle bütünleştirilir.

Yurdum insanı ve biz Türkler Türk toplumunun öz eleştiri temelinde sosyal savunma mekanizmasını güçlendirme, dolayısıyla kimlik sorgulamalarını ve sağaltmalarını gerçekleştirme araçları olarak değerlendirilebilir. Böylelikle Türk toplumsal yaşamındaki gelişmenin önünü tıkayan kalıplaşmalar ve sorunlu yanlar belirlenerek etkisizleştirilmektedir. Toplum yurdum insanı ve biz Türkler kapsamındaki içeriklerle kendisi hakkındaki düşüncelerini dile getir-

mektedir. Aynı şekilde Türk toplumu yurdum insanı başlığı altında farklılıklarını biz Türkler ile birlikte değerlendirerek dengeli bir yaşamı yaratmaya çalışır. Bu süreçte öteki bizleşirken biz ötekileşir. Aslında "biz Türkler de, yurdum insanı da" ötekileştirmeyi ifade eder. Bu bağlamda ötekileştirme mizahın temel kaynağıdır. Diğer yandan kendisini ötekileştirebilenler ötekilerle bütünleşebilirler. Mizah sözü edilen bütünleşmeyi gerçekleştirir. Dahası dengeli bir yaşam biz Türkler ile yurdum insanı eleştirisi temelinde tesis edilmektedir. Bu açıdan mizah geçmiş ve bugün temelinde toplumsal kontrol, içe bakış (Boylan 2016: 345- 347), sağaltma ve yenilenme aracı ve bağlamıdır. Özetle mizah toplumsal yaşamın içinde değil, özündedir.

Biz Türkler ve yurdum insanı temelinde mizahın yaratılmasında çerçevelemek ve belirginleştirmek yeterlidir. Bir başka deyişle "biz Türkler ve yurdum insanı" nitelemesi dahi içeriklere mizahi boyut kazandırmaktadır. Mizahın yaratılması aşamasında herhangi kurguya ve katkıya dahi ihtiyaç yoktur. "Biz Türkler ve yurdum insanı" öz nitelemesinin ve çerçevelemesinin yapılması toplumsal öz eleştirinin gerçekleştiğinin temel kanıtıdır. Daha önce vurgulandığı gibi "mizah özden doğar".

Biz Türkler ve yurdum insanı temelli mizahın, birey ve toplumun yaşamı bütüncül bir şekilde algılama ve değerlendirme olanağı sağladığı söylenebilir. Birey ve toplum bu tür mizah içerikleriyle yansız bir şekilde kendini ve başkalarını eleştirel bir bakışla çözümler. Mizah kendine ve ötekine tarafsız bir gözle bakabilmeyi sağlar. Bireysel ve toplumsal yaşamın farklı boyutları yurdum insanı ve biz Türkler başlıklı içeriklerle keşfedilir ve değerlendirilir. Hatta yurdum insanı ve biz Türkler ile ilgili son dönem mizah içerikleri bireysel kurgu, dolayısıyla yanlılık içeren mizah basını ve edebiyatı ile diğer alanlardaki yaratılara göre daha doğal ve tarafsızdır, bir başka ifadeyle bilimsel çözümlemeler açısından daha uygundur.

Yurdum insanı ve biz Türkler başlığı altındaki içeriklerde özel ve kamusal yaşamın hemen hemen bütün yönleriyle işlenmektedir. Mizah bireyin ve toplumun sorun kaynağı olan gizli/saklı yanlarını kamusal alana taşıyarak görünür kılar. Halk açıkça söyleyemediklerini, içinde tuttuklarını mizah aracılığıyla dile getirir. Bir bakıma bu tür içeriklerle toplum eteğindekileri sakınmadan ortaya dökmektedir. Bazen bireyin haklarına bu tür içeriklerde önem verilmediği belirlenmiştir.

Sözün ve yazının kültür, dolayısıyla kültür yaratma tekeli elektronik bağlamda görsel kültür içerikleriyle zayıflamaya başlamıştır. Görselle güçlenen yazının bulunduğu capsler bu açıdan dikkat çekici içeriklerdir. Yukarıdaki veriler, mizahtaki söz ve yazı kalıplarından çok görsel kültürün ve kalıpların öne çıkmaya başladığını göstermektedir. Bu arada söz/yazı ve görsel/işitsel-

den oluşan mizah ürünlerinde halk dilinin ve argonun kullanıldığına dikkate çekilmesi gerekir.

Sonuç

Türk toplumsal yaşamındaki kalıplar "Biz Türkler" başlığı altında incelenmiştir. Bu kapsamda "kadın-erkek ilişkileri, tatil, eğitim, ticaret, çocuk, ulaşım, geçiş dönemleri, sağlık, yemek ve içecek, ev yaşamı, misafirlik, kamusal alan, teknoloji kullanımı, giyim-kuşam, eğlence, spor" alanlarında belirlenen kalıplar değerlendirilmiştir. Bu kalıplar aynı zamanda Türk kimliğini/imgesini oluşturan, bir başka ifadeyle Türkleri diğerlerinden ayıran belirgin özelliklerdir. Dolayısıyla "biz Türkler" başlıklı bir değerlendirme, Türk imgesinin öz eleştirel bir yaklaşımla mizah kapsamında sorgulanması anlamına gelmektedir.

"Yurdum İnsanı" başlığı altında ise Türk toplumsal yaşamındaki farklılıklar/ sıra dışılıklar değerlendirilmiştir. Bu tür içerikler "duyurular/ ilanlar (genel, apartman, eleman vb. ile ilgili), aşk ve evlilik içerikleri, taşıt tazıları, ilginç çözüm ve icatlar, kurallar, reklamlar, yabancı dil, işyeri adları, ilginç uygulamalar ve olaylar, tuvalet kullanımı ve temizlik alışkanlığı, eğitim" gibi alt başlıklar altında incelenmiştir.

Yurdum insanı ve biz Türkler ile ilgili olarak yapılan yukarıdaki değerlendirmeler genellikle sözlü kültürden yazılı kültüre, köy yaşamından kent yaşamına geçiş sürecinde yaşanan sorunların farklı görme ve çerçeveleme/ belirginleştirme biçimleri ve yöntemleriyle mizahi içeriklere dönüştürülerek ele alındığını ortaya koymaktadır.

Son dönemde özellikle sanal ortamda (caps, vine türü içeriklerde) klişeler tanınmış mizahçıların da katılımıyla daha fazla tartışılmaya başlanmıştır. Yeni medya (internet, mobil vb.) teknolojilerinin ortaya çıkışıyla birlikte bireylerin ve toplumun öz bakış, dolayısıyla kendini değerlendirme becerisi gelişmeye başlamıştır. Bu süreçte özellikle biz eleştirisi öne çıkmıştır. Sözlü kültür döneminde fıkralarla, yazılı-basılı kültür çağında öykü, karikatür, roman vb. ile sürdürülen toplumsal eleştiri, sanal ve dijital bağlamda farklı türden içeriklerin bir arada kullanılmasıyla yaygınlaşmakta ve etkinleşmektedir.

Yukarıdaki "Biz Türkler" ve "Yurdum İnsanı" başlıkları altında sunulan iki boyut aslında bir bütünü oluşturan parçalardır. Genel anlamda biz Türkler tanımlaması, diğer milletlerden farklılıkları vurgulamaktadır. Yurdum insanı ise biz Türkler genel tanımlaması içindeki farklılıkları ifade etmektedir. Dolayısıyla her ikisi de ötekilerden ayrılanları belirginleştirmektedir. Mizah kapsamında her iki türden farklılaşma da değişik biçimlerle/ürünlerle (fıkra, öykü, karikatür, oyun, caps, vine vb.) ortaya konulmaya çalışılır. Mizah bağlamın-

da aktörler ve ürünler değişmekle birlikte topluma ayna tutma işlevi devam ettirilir. Bugün mizahın dev aynası sanallaşmış ve dijitalleşmiştir.

Önceleri sözlü, daha sonra yazılı/basılı ürünlerle gerçekleştirilen biz eleştirisinin, tiyatro bir yana bırakıldığında son dönemde görsel ve görsel-işitsel içeriklerle gerçekleştirildiği gözlenmektedir. Yazılı ve basılı kültür bağlamının gerektirdiği altyapıya sahip olan ve eski medyaların genelde tek yönlü yayınlarına karşı internet ve mobil teknolojilerle bireysel ifade ortam ve araçlarına kavuşan birey, dolayısıyla toplum dikkate alındığında Türk mizahının da yeni aktör ve içeriklerle geliştiği söylenebilir.

Mizah amaçlı olarak paylaşılan bu tür içeriklerin kalıplaşmış bireysel ve toplumsal sorunları da ortaya koymaktadır. Nasreddin Hoca fıkralarında toplumun sorunlu alanları (ticaret, inanç, adalet, eğitim) işlenmektedir. Yukarıda incelenen başlıklar dikkate alındığında benzer tutumun bugünün mizah ürünlerinde de sürdürüldüğü görülmektedir. Dolayısıyla mizah toplumsal bilinçaltındakiler dâhil toplumsal sorunların açık bir şekilde ortaya konulmasını ve hoşgörü ortamında çözümlenmesini sağlama işlevini sürdürmektedir.

"Biz Türkler" ve "Yurdum İnsanı" başlıkları altında yukarıda yapılan değerlendirmeler, genel anlamda sosyokültürel yaşamın farklı yanlarının eleştirisini içermektedir. Mizah toplumsal yaşamdaki kalıpları belirginleştirerek yaşamı tekdüzelikten kurtarma ve yenileme işlevlerini yerine getirmektedir. Bu tür mizahi veriler toplumsal öz eleştirinin gerçekleştirilme biçimleri ve içerikleri hakkında da bilgiler vermektedir. Diğer ürünlerde ve bağlamlarda sayfalar ve saatler alan eleştirilerin yukarıda aktarılan damıtılmış bir içerikle etkili bir şekilde gerçekleştirilmesi dikkat çekicidir. Bu durum mizahtaki öz yapının sanal-dijital bağlam ve içeriklerle belirginleştiği değerlendirmesini de haklı çıkarmaktadır. Nitekim mizah içeriklerinde tüketim süresi uzadıkça etkinin azaldığı gözlenmektedir. Dolayısıyla mizah edebiyatı okur bulmakta zorlanmaktadır. Sanal ve dijital kültür bağlamının yaygınlaşmasıyla mizah alanında kısa sürede tüketilen görsel-işitsel içerikler öne çıkmaktadır. Farklı bir ifadeyle sanal ve dijital mizahın gelişmesi, mizahın edebî ve sanatsal boyutunu zayıflatmaktadır. Basılı mizah dergiciliğinin de sanal-dijital kültür bağlamına aktarılmaya başlandığı görülmektedir.

Mizah kimliklerdeki, geleneklerdeki, kültürdeki, özetle yaşamdaki kalıplaşmaları, kalıpları, dolayısıyla donmuşluğu eleştirel akılla belirginleştirip etkisizleştirirken ve canlandırırken kendi kalıplarını oluşturur. Kendi kalıplarını görüp ortadan kaldıran mizahçılar özgün ve etkili geleneklere sahiptirler. Dünyanın ana mizah kahramanı Nasreddin Hoca'yı yaratan Türk mizah geleneği yukarıda biz Türkler ve yurdum insanı kapsamında örneklendiği üzere özgün gelişmesini sürdürmeye devam etmektedir.

21. yüzyılın başından itibaren kültürel ve yaratıcı araştırmaların ve endüstrilerin gelişerek özerkleşmesi mizah alanını da etkilemektedir. Mizah belleği sinema filmi, televizyon dizisi, animasyon, elektronik oyun, caps, vine gibi farklı türden içeriklerin yaratılmasını sağlamaktadır. Mizahın yaratım, aktarım ve tüketim bağlamları ve biçimleri kültürel ve yaratıcı endüstrilerle belirlenmeye başlamıştır (Özdemir 2012 ve 2015). Bugün sanal ve dijital mizahın öne çıktığı, mizah kahramanlarının sanal-dijital bağlamlarda ortaya çıktığı, sonuçta mizahın sanallaştığı ve dijitalleştiği gözlenmektedir. Görsel ve görsel-işitsel mizah yazılı/basılı mizah üzerinde baskı oluşturmaktadır. Bu tür etkenlerle mizah basını ve edebiyatı etkisizleşmektedir. Mizah dergiciliği dijitalleşmekte, mizah yazarlığı da sanal bağlamlara taşınmaktadır. Buna karşılık radyo, sinema, televizyon ortaya çıktığında da benzer tartışmalar yapılmış olmakla birlikte mizah edebiyatı yaşamaya devam etmektedir. Bu kapsamda sanal ve dijital teknolojik olanakların ve bağlamın mizah basınını ve edebiyatını kâğıda bağımlılıktan ve dağıtım/paylaşım sorunlarından kurtararak zenginleştireceği ve geliştireceği de ileri sürülebilir.

Bu bildiri fıkra ve tiyatro merkezli mizah araştırmalarının da farklılaşması gerektiğini ortaya koymuştur. Bu bildiriyle mizah alanındaki değişme ve gelişme sürecine de dikkat çekilmektedir. Bugün mizah araştırmaları sözlü gelenek ürünlerinin yanında karikatür, öykü, roman, sinema filmi, radyo oyunu, televizyon programı ve dizisi, animasyon, stand up, caps ve vine gibi farklı yaratıların çözümlendiği özerk ve etkili bir çözümleme alanına dönüşmüştür. Sözlü ve yazılı/basılı kültür temelli mizah tanımlarının da sanal ve dijital mizah gibi yeni tür ve bağlamlar dikkate alınarak gözden geçirilmesi akılcı olacaktır. Örneğin mizah araştırmalarında yazılı/basılı kültür aklının ürünü olan "metin" yerine, farklı türden ürünleri de kapsayan "içerik" terimi kullanılabilir. Sonuçta bağlamlar arası yaratıcı etkileşimlerin mizah dünyasını değiştirdiği, dönüştürdüğü ve zenginleştirdiği gerçeği gelecekteki disiplinler arası çözümlemelere de yön verecektir.

Sonuçta mizahın tutkunları eleştirel bakış açılarıyla kalıpları belirginleştirip ortadan kaldırarak ve kalıp dışılıkları belirginleştirerek Nasreddin Hoca gibi dünyayı tersten/farklı boyutlardan çözümlemeye, dolayısıyla da yaşamı yenilemeye ve çekici hâle getirmeye devam etmektedirler. Biz Türkler ve yurdum insanı çerçevelemesi Türk toplumunun kalıplarının ve kalıp dışılıklarının mizahın eleştirel aklıyla belirginleştirilmesini ve sorgulanmasını, sonuçta da yaşamın yenilenmesini ifade etmektedir. Özetle Nasreddin Hoca eleştirel aklı torunlarında güçlü bir şekilde yaşamaya devam etmektedir.

Yurdum insanı ve biz Türkler ile mizahın bir yaşam biçimi ve özü olduğu yukarıdaki yorumlarla ortaya konulmuştur.

Kaynaklar

ALBAYRAK, Lütfi (2015), *Yarım Ekmek Kadın Erkek*, Beka Sanat Yayınları, İstanbul.

BASAT, Ezgi Metin (2014), *Sözlü Kültürün Görsel Mizaha Yansıması: Leman, Penguen ve Uykusuz Dergileri Örneği*, Gazi Üniversitesi, Doktora Tezi.

BERGSON, Henri (1996), *Gülme*, çev.: Yaşar AVUNÇ, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BOYLAN, Melike Eğilmezler (2016), *Güldürme Beni*, YKY, İstanbul.

COŞKUN, Zeki Kayahan (2005), *Türkleri Anlama Kılavuzu*, Bir Harf Yayınları, İstanbul.

EKER, Gülin Öğüt (2009), İnsan Kültür Mizah, Grafiker Yayınları, Ankara.

FENEGLIO, Irène vd. (2000), *Doğu'da Mizah*, çev.: Ali BERKTAY, YKY, İstanbul.

KİREÇÇİ, Tebernüş (2005), *Ah Şu Yurdum İnsanı*, Neden Kitap Yayınları, İstanbul.

ÖZDEMİR, Nebi (2010), "Mizah, Eleştirel Düşünce ve Bilgelik: Nasreddin Hoca", *Millî Folklor*, S 87, s. 27- 40.

ÖZDEMİR, Nebi (2011), *The Philosopher's Philosopher Nasreddin Hodja*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ÖZDEMİR, Nebi (2012), *Kültür Ekonomisi ve Yönetimi/ Seçki*, Hacettepe Yayınları, Ankara.

ÖZDEMİR, Nebi (2015), *Medya Kültür ve Edebiyat*, Grafiker Yayınları, Ankara.

PEKŞEN, Yalçın (2005), *The Türkler*, Say Yayınları, İstanbul.

TEZCAN, Mahmut (1993), *Kültür ve Kişilik*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Ankara.

TÜLEK, Levent (2008), *Klişeler Kitabı*, Sel Yayınları, İstanbul.

USTA, Çiğdem (2005), *Mizah Dilinin Gizemi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

www.klise.org; Erişim Tarihi: 10.05.2016

KLASİK EDEBİYATIMIZDA MİZAHİ BİR YERGİ TİPİ: PİNTİ HAMÎD

Orhan KURTOĞLU[*]

Tipler, edebî metinlerde yer alan, sahip olduğu bazı özellikleriyle toplumdaki bir tutum ve davranışın temsilcisi olmak özelliği kazanmış kahramanlardır. Belli tutum ve davranışa sahip olan bir gerçek kişiliğin tip hâline dönüşmesi uzun bir süreçtir. "*Her tip kendisini yaratan cemiyetin uygun gördüğü ve istediği bir tutum ve davranış içinde hayatiyetini devam ettirir. Halkın ortak yaratma gücünden doğan bu tipler, ictimaî hayatta cemiyetin ortak görüş ve düşüncelerini yansıtmakla görevlidirler. Gücünü halktan alan bu tiplerin hadiseler ve meseleler karşısında aldıkları tavır, ileri sürdükleri çözüm yolları, yaptıkları tenkitler, verdikleri öğütler ortak tecrübenin yaratıp ortaya koyduğu hükümlerdir. İnsanlar, hayatlarını bu tiplerin söz ve davranışlarına göre şekillendirmeye çalışırlar. Çünkü bu tipler, cemiyetin ortak dünya görüşünü temsil eden örnek tiplerdir. Bu çerçevenin dışına çıkanlar, bunu şahsî menfaatlerine uygun bulanlar, karşılarında daima bu tipleri bulurlar. Halkın her türlü sözcülüğünü yüklenmiş olan bu tipler, onun karşısında yer almayı, şahsî menfaatlerini umumî menfaatin üstünde tutmayı tercih eden insanlarla amansızca mücadeleye girişir. Onları halkın alay konusu hâline getirir, gülünçleştirir, yaptıkları yanlış işleri sert bir şekilde tenkit ederler. Halk arasında itibarı sarsılmağa başlayan bu gibi insanlar ya kendi hayatlarına çeki düzen vermek zorunda kalırlar yahut itibarlarını kaybederler*." (Yıldırım 1999: 34-35).

"Kişisel özelliklerle ön plana çıkan "kahraman"ın yanında tip, genel özellikleri yansıtmasıyla kalıplaşmış kişiliktir. Bu kalıplaşmış kişilik özelliklerinden dolayı, anlatıda daha adı geçer geçmez -bir tipin nasıl davranacağını bildiğimizden- hareketlerini de tahmin ederiz." (Sever 2002: 654).

Türk tarih ve edebiyatında genellikle, her medeniyet dönemi ve her sosyal tabaka, kendisini temsil eden belli tipler doğurmuştur. Bir medeniyet dev-

[*] Doç. Dr. / Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / orkurt2@gmail.com

resindeki değişiklikler edebî eserlerdeki tipleri de değiştirmektedir. Tiplerin sosyal bir manaları da vardır. Onlar toplumun inandığı temel kıymetleri temsil ederler. Bunlar her zaman sevilen, hayran olunan, özenilen tipler değil bazen de toplumun sevmediği, küçük gördüğü, alay ettiği tiplerdir (Kaplan 1985: 5-6).

Tip üzerine yapılan çalışmalar değerlendirildiğinde bu konuda iki önemli hususun ön plana çıktığı görülmektedir. Bunlardan ilki bir grubu, anlayışı veya zihniyeti aksettiren, gerçek hayatta da karşımıza çıkabilecek insanlar ve bunların nesnel yönleri; ikincisi ise sanatçının ortak tavır ve davranışlar gösteren grubu tip olarak ele alışı ve takdim edişidir ki Klasik Türk edebiyatındaki tiplerden bahseden çalışmaların hemen hepsinde tip kavramı bu bağlamda kullanılmaktadır (Özkan 2007: 274).

Türk fıkra türündeki tipler yedi başlık hâlinde tasnif edilmiştir. Bunlar:

1. Ortak şahsiyeti temsil yeteneği kazanan ferdî tipler (Nasreddin Hoca, İncili Çavuş, Bekri Mustafa, Bektaşi vs.),
2. Zümre tipleri (Mevlevi, Yörük, Terekeme, Tahtacı vs.),
3. Azınlık tipleri (Yahudi, Rum vs.),
4. Bölge ve yöre tipleri (Kayserili, Karadenizli vs.),
5. Yabancı tipler (Behlûl, Karakuşi Kadı),
6. Gündelik tipler (Anne-baba, karı-koca, bakkal, imam vs.) ,
7. Moda tipler (Yıldırım 1999: 24-32).

Başlangıçta belli bir şahıs etrafında oluşan ve ona mal edilen anlatılar, zaman içerisinde benzer veya aynı tutum ve davranışlara sahip olanların ortak bir özelliği olarak "Ortak şahsiyeti temsil yeteneği kazanan ferdî tipler"den biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Klasik edebiyatımızda bilhassa övgü şiirleri olan kasideler başta olmak üzere pek çok şiirde övülenin kimi özellikleri ile geçmişte yaşamış veya yaşadığı kabul edilen gerçek kişi ve mitolojik şahıslarla ilgi kurulur. Böylece telmih unsuru olarak kullanılan şahsın sahip olduğu kabul edilen olumlu özelliklerini, övülen şahsın da özellikleri olarak dile getirilir. Böylece, övülen kişi savaşçılığı, kahramanlığı, adaleti, ilmi, cömertliği vs. bakımlarından değerlendirilir ve Hüsrev, Rüstem, İskender, Hz. Ali, Nûşirevân, Muʿn, Hâtem vs. çoğunlukla Türk, Arap ve İran değerleriyle yoğrulmuş ortak kültüre mal olmuş tip ve kahramanlarla özdeşleştirilir. Bu yönü dolayısıyla klasik Türk edebiyatı, benzetmelikleri (müşebbehünbih) bakımından da oldukça zengindir.

Klasik Türk edebiyatında övgülerde başvurulan tip ve kahramanlar kadar çok ve tanınır olmamakla birlikte yergilerde karşılaşılan bazı olumsuz ben-

zetmelikler de vardır. Ancak yerilen isimlerle ilgili konu edilen hususlar çoğu zaman tip ve karakter olmaktan ziyade korkaklık, kindarlık, kıskançlık, tembellik, enaniyet, hırs vs. tutum ve davranışlardır. Bunlar metinlerde yergiye konu olan şahısların sıfatları olarak zikredilir. Ancak kimi zaman muhatabı gülünç ve küçük düşürmek maksadıyla ilgi kurulan Pinti Hamîd gibi tipler de yok değildir.

Pinti Hamîd kimdir ve ne zaman yaşamıştır?

Pinti Hamîd'den ilk defa bahseden Fuat Köprülü'dür. Köprülü, oldukça mahdut belge ve bilgiler ışığında kaleme aldığı kısa yazısında 11. yüzyıldan beri İran edebiyatında bilinen bir Pinti Hamîd'in olduğunu, İstanbul'da da 16. yy. öncesinde hasisliğiyle ve aynı isimle şöhret kazanmış zengin bir tüccar bulunduğunu, menkabelerinin asırlarca unutulmadığını hatta Gelibolulu Âlî'nin (öl. 1600) *Nasîhatü's-selâtîn* adlı eserini mehaz göstererek Hamîd'in Fatih devrinde yaşayan ve zaman zaman Fatih'e de borç veren birisi olduğunu söylemektedir (1934: 265-270).

İskender Pala ise Osmanzâde Tâib (öl. 1724)'in Nâbî'yi (öl. 1712) hicvettiği bir şiirinde şairi, deniz ortasında çeşme yaptırıp içinden deniz suyunu bile esirgeyen bir denizciye, bu davranışı da Pinti Hamîd'in yaptığı ihsana benzettiğini ve onu cimrilikle suçladığını söyler. Pala, burada özellikle bir şairin çağdaşı bir kişiyi telmih konusu yapmış olmasına dikkat çekmektedir. Pala'ya göre pintiliğiyle meşhur Hamîd, Nâbî ve Osmanzâde Tâib'le çağdaş, ticaretle uğraşan, çok sayıda çalışanı olan, devrinde oldukça nüfuzlu ve çok zengin olmakla birlikte bir o kadar hasis birisidir. Düğün masrafı olmasın diye evlenmemiş, ucuza geldiği için Devlet adında yaşlı bir cariye edinmiş ve ömrünü onunla geçirmiştir (Pala 2007: 89-90).

Tespit edebildiğimiz kadarıyla Türkçe edebî metinlerde 16. yüzyıldan itibaren Pinti Hamîd'den bahsedilmektedir. Hamîd, bu metinlerde mal biriktiren, cimri, kimseyi görüp gözetmeyen bencil bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır:

16. yüzyıl şairlerinden Cinânî (öl. 1595), 1594 yılında tamamladığı 3315 beyitten oluşan didaktik bir hayat bilgisi, adab-ı muaşeret ve nasihat kitabı olan *Cilâü'l-kulûb* adlı mesnevisinde Pinti Hamîd'ten bahsetmiştir. Şair, zengin kimselerin cimriliği, hırs ve tamahın kötülüğü ile kanaatin faziletiyle kanaat sahibi kimselerdeki kalp huzuruna dair nasihatlerini (Özkan 2015) dile getirdiği eserin beşinci bölümünde kendi devrinde yaşayan hasis bir kimseyi anlatırken, büyük küçük herkesin o kimseyi mal biriktirme, cimrilik ve alçaklıkta Pinti Hamîd'le bir tuttuklarını söylemektedir:

Meger var idi bir hasîs-i cihân
Ki olmışdı meşhûr-ı devr-i zamân

Denâ'etde aña sagîr ü kebîr
Tutarlardı ***Pinti Hamîd***'i nazîr
Olup buhl-ile nâdir-i rûzigâr
Hasâsetde olmışdı gûyâ himâr
Hudâvend-i esbâb u eskâl-idi
Hâr-ı bâr-ı emlâk ü emvâl-idi
Revâdur eger ana dirsen eşek
Eşekden dahı bedter idi ne şek (Özkan 2015)

Aynı yüzyılın üstat şairlerinden Zâtî (öl. 1546), bir kıtasında İshak adlı birisinin cimriliğinden bahsederken ondan lütuf ve ihsan ümit edilemeyeceğini, İshak'ın yanında cimriliği ile tanınmış Hamîd'in klasik edebiyatımızda cömertliğin sembolü olarak kabul edilen Hâtem-i Tâî gibi olduğunu söylemektedir:

Yokdur İshâk bigi bir nâ-kes
Lutf u ihsânı andan itmeñ ümîd
Hâtem-i Tây durur aña nisbet
Mülk-i hısset içinde Pinti Hamîd (Kurtoğlu 1995: 214)

Yine bu asır şairlerinden Taşlıcalı Yahyâ Bey (öl. 1582), Şehzâde Mustafa'nın idam edilmesi hadisesine dahli olduğu düşünülen ve devrindeki sanatçıların çok defa eleştirilerine muhatap olan Rüstem Paşa'yı hicveden ve

Gülmez idi yüzi mahşerde dahi gülmeyesi
Çog iş itdi bize ol saglıg ile olmayası

mısralarıyla son bulan terkib-bendinde, Rüstem Paşa'nın pek çok olumsuz özelliği ile birlikte cimriliğini de dile getirmiştir. Paşa'nın bir akçe için canını bile verebileceğini söylerken onun cimriliği yanında Pinti Hamîd'in cömert sayılabileceğini ifade etmiştir:

Oldı agzında zebânı ʻalev-i nâr-ı cahîm
Yüzi kutsuz sözi tatsuz ne halîm ü ne selîm
Hâtır-ı mühmeline gelmez idi reʾy-i Kerîm
Kulzüm-i muzlimeye talmış idi nitekim
Zâlimün öte ucı işi güci zulm-i ʿazîm
Arkasın yire getürdi eceli oldı garîm
Rûzgâr ile duhân gibi sürüldi o racîm
Olmaya meskeni Firdevs ile cennât-ı naʿîm
Ol ugursuz olalı sadr-ı vezâretde mukîm
Hîç bir ugurlı gazâ idemedi şâh-ı kerîm
Râhibân-ı taraf-ı Rûm ile Patrîke-i Rîm
Kara geydi ölüsin agladı mânend-i yetîm
Câyiz idi ola bir akçanun üstine şehîd
Bir sahî kimse idi ana göre Pinti Hamîd (Çavuşoğlu 1977: 171)

Şair tezkireleri içerisinde Pinti Hamîd'den bahseden ilk eser *Lâtîfî Tezkiresi*'dir. Latîfî (öl. 1582), Basîrî (öl. 1534)'yi tanıtırken onun karakterine ve diğer insanlarla olan ilişkilerine değindikten sonra aralarında geçen bir şakalaşmayı nakleder: "Basîrî bir gün mana kaynağı merhum Revânî (öl. 1523)'ye gider ve caize umarak bir kaside sunar. Onun da yaradılışında cimrilik olduğunu görünce hoşuna gitmez ve yüzü gülmez. Şu kıtayı söyler¨.

Cerr içün şâʿire kıtʿa ya kasâyid ileden
Benzer ana sata bostancıya terhûn ü tere
Eblehi gör iledür Hind'e biber Mısr'a şeker
Bir şeyi tuhfe ider kopdugı bitdügi yire[1]

Revânî Bey de kendince cömertlik ve el açıklığından ve Basîrî'nin gözünü doyurmak için halkın sadakasından birkaç akçe gönderir Meğer gönderdiği beşi bakır ve beşi kurşun on akçeden ibaretmiş. Basîrî bunu görünce bu duruma son derece gücenmiş ve kırılmış. Kırgınlığını dile getirdiği bu kıtayı söylemiştir:

Revânî'yle meger Pinti Hamîd'üñ
Bir aradan yaradılmış revânı
Birinün vasf-ı nânı lâ-yezûkun
Birinün naʿt-ı âbı len-terânî
Ne denlü nânı var Pinti Hamîd'üñ
İki ol deñlüdür âb-ı revânı [2]

Basîrî'ye göre cimrilik denilince herkesin aklına Pinti Hamîd gelirdi. Revânî'nin yaptıklarından sonra onun adı anılmaz olmuştur:

Bir dem idi cihanda Pinti Hamîd
Añılurdı kemâl-i hisset ile
Şimdi evden eve berü oldı
Kimse añmaz anı bu töhmet ile (Solmaz 2011: 27).

17. yy. şairlerinden olan ve daha çok çağdaşı şairleri tekdir ve hicveden Sükûnî, şair Nâbî, Musâhib Mustafa Paşa'nın kethüdalığından ayrıldığında ona yazdığı hicvinde Nâbî'yi çeşitli yönlerden kötülerken cimrilikle de itham etmekte ve cimrilikteki şöhretinin Pinti Hamîd'i bile unutturduğunu söylemektedir:

Merhabâ ey Nâbî-i çingâne-i âbist-gulâm

---

1 "Bahşiş için şaire kıta ya da kasideler veren, bostancıya tarhun otu ve tere satana benzer. Şaşkını gör ki Hindistan'a biber, Mısır'a şeker gönderir. Bir şeyi yetişip büyüdüğü yere hediye gönderir."

2 "Revânî ile Pinti Hamid'in ruhları bir arada yaratılmış. Birinin ekmeğinin özelliği yenmemesi, diğerinin suyunun özelliği görünmemesidir. Pinti Hamid'in ekmeği ne türlüyse Revânî'nin suyu da o türlüdür."

Ey rezâletle be-nâm u v'ey mezellet-ihtişâm
Râfizî-mezheb katırcı-meşreb ü kıbtî-revîş
Fâsık-ı bî-dîn erazîl-tabʿ u nikbet-irtisâm
Bir vezîre kethüdâ olmak neden lâyık idi
Bir seniñ gibi nuhûset bî-namâz u bî-sıyâm
(...)
Şöhret-i ***Pinti Hamîd'***i mahv kıldı hissetiñ
Habbezâ kim melʿanetde eylediñ tahsîl-i tâm
Oldu nasbıñla umûr-ı âsitâne herc ü merc
Buldu ʿazliñle yine küllî nizâm u intizâm (Güzel 2012: 318-319)

Türk edebiyatındaki manzum tezkirelerden birisi olan Güftî (öl. 1677)'nin *Teşrîfâtu'ş-şuʿarâ*'sında da iki kez Pinti Hamîd'ten bahsedilmektedir. Güftî, bir yerde genel olarak Anadolu şairlerini değerlendirirken şiiri ve şairleri anlamayanları Pinti Hamîd soylu diye nitelerken, diğerinde ise devir şairlerinden İsmetî'yi cimriliğini Hamîd'le ilgi kurarak anlatmıştır:

Zâtı nîlî-yi rûy-ı ʿakl-ı reşîd
Gayret-i dûdmân-ı Pinti Hamîd (Yılmaz, 2001; 135)

Bunuñ ihsânı bî-bahâne degül
Vazʿ-ı lutfı kalenderâne degül
Bundan olmaz mı bu tarîka baʿîd
Ola mîrâs-hᵛârı Pinti Hamîd
Ola her vaʿd-i lutfı tâze zuhûr
Masraf-ı rûzgâr-ı dûrâdur (Yılmaz, 2001; 174)

18. yy. şairlerinden Osmanzâde Tâib de Nâbî için mizahi bir üslupta yazdığı hicviyesinde şairin cimriliğine işaret ederek Nâbî'nin ancak Pinti Hamîd kadar cömert olduğu ifade edilmiştir:

Sekbân-ı sefer-dîde-i pejmürde-kıyâfet
Kâdılarun ardındaki oğlanına benzer
Hânendelerün sahte-i nâmûs-ı vekârı
Çingânelerün şübheli imânına benzer
Bahrî ki binâ eyledüği çeşme-i bî-âb
Pinti Hemîd'ün itdüği ihsânına benzer
Şehr oğlanınun yolda sefîhâne edâsı
Serhôşlarun âdâb ile erkânına benzer
Görmek dileyen mâh-ı hilâl-i Ramazânı
Devletlülerün sofradaki nânına benzer
Küttâblarun mahfazası ekseri şimdi
Kassâblarun yağluca cüzdânına benzer
Hemşehrilerün tâ o kadar kesreti var kim
Nâbî'nün evi şimdi katır hânına benzer (Kılıç 2009: 845)

Yine bu yüzyılda yaşayan Diyarbakırlı şairlerinden Lebîb (öl. 1768), talihsizliğinden bahsederken herkesin karşısına cömert kimseler çıkarken kendisine Pinti Hamîd yaradılışlı kimselerin kısmet olduğunu söylemektedir:

ʿAtâsı Caʿfer ü Yahyâ'ya şöhretinde mezîd
ʿAceb ki oldu bizim hakkımızda Pinti Hamîd (Kurtoğlu 2004: 678)

Lebîb, Damat Râgıp Hüseyin Paşa övgüsünde yazdığı kasidesinde ise farklı bir yol izlemiş, memduhunun cömertliğini ifade ederken onun cömertliğine nispetle diğer kimselerin Pinti Hamîd sayılacağını söylemektedir:

Bunuñ ʿatâsına nisbetle cümle Pinti Hamîd
Ya necl ile ʿArab içre şehîr olan mâder (Kurtoğlu 2004: 287)

17. ve 18. yy. Osmanlı toplumuna adab-ı muaşeret kurallarını anlatan ve yazarı bilinmeyen halk tipi kitaplardan birisi olan *Risâle-i Garîbe*'de toplumda edepsizlik edenler ağır bir şekilde eleştirilmekte ve bu kötü vasıflara sahip insanlara, tahkir edici ifadelerle doğru yolu göstermek hedeflenmektedir. Müellifin eleştirdiği davranış sahiplerinin içerisinde Pinti Hamîd ismiyle sembolleştirdiği cimri kimseler de vardır:

"(...) Vakti hoş olup seksen yamalu esbâb giyen Pinti Hamîdler ve hasîsliğinden mestini, pabucını yamalayan bî-maʿnîler ve peyniri şîşe içine koyup taşrasın yalayan bâzirgânlar ve kavun karpuz iskeleler kokmadan alup yemeyenler; bir vakiyye et alup on akçaya da bir hammâl tutup gö(tü)ren sefîhler ve iskeleden iki kile birinc alup hammâla biş akça virmeye kıyamayup gendüsi yüklenüp getüren hımârlar. (...)" (Develi 1997).

Yine aynı eserde, hasislerden bahsedilirken kullanılan "Pinti Hamîd" ifadesinin, Hz. Eyyüb'ün türbesi civarında dağıtılan adak kurbanından pay kapmak için itişip kakışanlar için kullanılan "Eyyüb Kuzgunları" gibi bir tabir olduğuna dair bir de yorum vardır. (Develi 1997).

19. yüzyıl şairlerinden olan ve Nâilî-i Cedîd adıyla da tanınan Nâilî Sâlih'in (1823-1876) Feridüddin Attar'ın *Pend-nâme*'sinin serbest çeviri ve şerhi olan 900 bentlik *Kenz-i Nesâyih* adlı eserinde cimriliği ve cimrileri anlatırken geçmişte yaşayan meşhur bir cimri olan Pinti Hamîd hatırlatılmakta, bugün bunların sayısının çok fazla olduğu söylenmektedir (Miyasoğlu 2011: 9):

Etmeginden kimseye yok fâʾide
Sofrasından halka irmez mâʾide
Âşinâ vü akrabâsından berî
Hânesinde göremez ol müdbiri
Dâʾimâ ev halkına tenbîh ider
Kim gelürse diyeler yok evde er
Hayrını görmek çü ola müstehîl

Yok dimekdir öyle nâdân u bahîl
Bir zamânda var imiş Pinti Hamîd
Şimdi pek çok bulunur öyle pelîd (Miyasoğlu 2011: 335-336).

Yine bu asır şairlerinden Yenişehirli Avnî (1827-1884), toplumdaki birtakım olumsuz tipleri mizahi bir üslupla anlattığı *Mirʾât-ı Cünûn* adlı eserinde mal biriktirme hastalığına sahip olanlardan bahsederken bu davranışın insanlık için büyük bir bela olduğunu ifade eder. Avnî'ye göre bu tip insanlar, Karun gibi zengin olsalar da gözleri daima başkalarının malındadır. Bunlar kendi öz kızının sağlığı için dahi bir kurban kesmeyi fazla görürler (Erkal 2009: 824). Sanatçı bu tiplemeyi izah ederken, Osmanlı toplumunda cimriliği ile ün salmış Pinti Hamîd'i örnek göstermiş, böyle insanların yanında Pinti Hamîd'in bile müsrif ve mübezzir olduğunu söylemiştir:

Vasf-ı Hırs-ı Tamaʿ-ı Ehl-i Gınâ
Dahi bir köşede divâne-i mâl
Beste-i silsile âşüfte-i mal
Varyemezlerde ʿadîmü'l-akrân
Mal-ı Kârûn'la maʿmûr-ı cihân
Sarf-ı yek-sâlesi bir kıyye tahîn
Dahl-i yek-rûzesi mahsûl-i zemîn
Nân-ı hem-sâye ile perverde
Görmemiş beyti polâd u zerde
Heyʾeti bok bulaşık hâtib idi
En temîz hem-demi pis kâtib idi
Ana nisbetle bî-kaydü'l-taklîd
Müsrif ü mübezzir idi Pinti Hamîd
Bir de bir gün kızı bîmâr oldı
Keder itdi gama dûçâr oldı
Didiler tekkeye kurbân gönder
Yoksa Kur'ân oku ey cân peder
Didi kim zer kemer-i cândadır
Varsa dermân niye Kur'ân'dadır
Çünki dükkânına kurbân geldi
Çıldırub ʿaklına noksân geldi
Oldı ol mîr-i ihsânî-i zamân
Sofra-i dâr-ı şifâya mihmân (Erkal 2009: 849).

Atasözü ve deyimlerimizde de yaşamakta olan (Türkmen 2011: 114) Pinti Hamîd'in maceraları bazı latife mecmualarında da yer bulmuştur:

Süleyman Faik Efendi'nin tertip ettiği latife mecmuasında, Pinti Hamîd'le ilgi şu satırlar kayıtlıdır:

"Cimriliğiyle meşhur olan Pinti Hamîd bir gün hastalanmış. Kendisini tedavi ettirmek üzere bir tabip getirtmiş. Hastalığı da hastayı da bilen tabip

kendisine peşin olarak kırk kuruş verilirse tedaviyi yapacağını söyler. Pinti Hamîd, yarın cevap veririm diyerek tabibi uğurlar. Tabip gittikten sonra mahalle imamını çağırır ve 'Ben ölürsem cenazemi kaç kuruşa kaldırırsın?' diye sorar. İmam yirmi kuruşa kaldırırım deyince Hamîd, 'Bu durumda ölmek tabibe baktırmaktan kârlı oluyor.' diyerek tabibi kabul etmediği anlatılır (http://www.genckolik.net/fikralarimiz/23985-pinti-Hamîd.html).

Faik Reşad'ın *Letâif*'inde ise şu latife nakledilir:

> Kadîm zamânlarda İstanbul hâcelerinden, yani maldâr ve iktidâr sâhibi tâcirlerinden Pinti Hamîd derler bir adam varmış ki el-yevm nâmı hisset ve denâette darb-ı mesel hükmündedir.
>
> *Bu adam bir gün hastalanır. Ahbaplarından biri hâtırını sormaya gelir. Hediye olarak da kesilmiş bir tavuk getirir.*
>
> *Hamîd'in Devlet isminde bir de ihtiyâr, emektâr câriyesi varmış, evin hizmetini hep o görürmüş. Pinti Hamîd kadını çağırıp,*
>
> *-"Devlet! Şu tavuğu al. Kaynatıp suyuna bir çorba pişir. Eti dursun. Yarın, öbür gün yine suyuyla çorba yaparsın." demiş ve tavuğu kadına vermiş.*
>
> *Elhasıl böylece üç beş gün tekrar tekrar tavuk kaynatılıp suyu alınmış. Tavuk artık posa hâlini gelmiş. Nihayet Devlet Kadın tavuğu çömleği ile beraber tâcirin önüne götürmüş.*
>
> *-"Efendi! Tavuğun kaynaya kaynaya işi bitti. Bir daha kaynarsa dağılır gider. Şunu böylece ye gitsin." demiş.*
>
> *Tâcir:*
>
> *-"Eğer bu tavuğu dağıtmaksızın bir kere daha kaynatır çorbasını bana içirirsen vasiyet ederim ki, ben öldükten sonra seni malımdan âzâd ve hâtırın hürrem ü şâd etsinler." demiş.*
>
> *Bunun üzerine Devlet ise:*
>
> *-"Teşekkür ederim efendim, ama benim yerime şu tavukcağızı âzâd etseniz daha hayırlı olur." demiş.* (Özalp 1998: 395-396)

Aynı latife başka bir latife mecmuasında da geçmektedir.[3]

---

[3] "Hasisliği ile tanınmış Pinti Hamid bir gün hastalanmış. Bir dostu hatırını sormaya gelince bir tavuk getirmiş. Pinti Hamid'in atasından kalmış ve yaşı yetmişe ermiş bir aşçı cariyesi varmış. Onu çağırmış ve bu tavuğu bir çömleğe koyup kaynatmasını ve suyuna çorba yapmasını ancak tavuğu parçalamamasını tenbih etmiş. Bir nice gün böyle devam ettikten sonra cariye tavuğu Pinti Hamid'in önüne getirip 'Efendi tavuğun işi bitti ve kaynamak canına yetti, bir dahi kaynarsa dağılır gider, bari şunu yiyiver' demiş. Hamid tavuğun bu halini işitince, 'Eğer bu tavuğu bir dahi kaynatırsan ve dağıtmayıp çorbasını pişirirsen, bu hastalıktan öldüğüm taktirde seni azat etmelerini vasiyet edeceğim' demiş. Cariye de, 'Efendi sen sağ ol, sıhhat bul, ben o azatlıktan geçtim, hem benim yerime canın için şu tavuğu yiyip kaynamaktan azat eyle' diye cevap vermiş." (Koz 1995: 342-343)

Bir başka latife ise şöyledir:

"Pinti Hamîd merhum bir gün Edirne'ye gidermiş. Küçükçekmece'ye ulaştığında evde karısına, mum fitilini sık sık alma, tez tükenir diye tembih etmediğini hatırlar. Acele ile dönüp eve gelir, karısına söyleyeceklerini söyler. Karısı da 'be hey koca, şu kadar şey için dönüp geldin, ayağındaki yemenilerine de acımadın mı?" diye çıkışır. Pinti Hamîd 'Elime aldım, yalın ayak geldim' cevabını verir." (Koz 1995: 343)

"Fıkralar, kime ait olarak anlatılmış olursa olsun, zamanla tipler unutulmakta ve başka karakterlere bağlanmaktadır." (Yıldırım 1999: 32). Teodor Kasap'ın Moliere'in *Cimri* adlı eserinden *Pinti Hamîd* adıyla uyarladığı eserde, eserin yazıldığı dönemde şehzade olan Abdülhamîd'in kastedildiği düşünülmüştür. Hatta şehzade de bu düşünceyi paylaşmış ve oyunun gösterimine engel olmaya çalışmıştır. Bu düşünce daha sonraki yıllarda da kendisine taraftar bulmaya devam etmiştir.

Sonuç olarak, Türk edebiyatında yergi ve latife maksatlı olarak muhatabın cimrilik ve bencilliğini ifade ederek onu eleştirmek için benzetmelik olarak kullanılan Pinti Hamîd, zaman içerisinde yerlileşen bir tip olmuştur. Geniş bir zaman diliminde ve her dönemde yaşayan bir Hamîd'den bahsediliyor olmasından anlaşılacağı üzere Pinti Hamîd tek bir şahıs değildir. Hatta sadece Türk edebiyatına mahsus bir karakter de değildir. Pinti Hamîd, farklı dönemlerde yaşayan fakat aynı özelliklere sahip insanların ortak adıdır. Teodor Kasap'ın Pinti Hamîd'inin de daha önce pek çok Dîvân şairinin bahsettiği Pinti Hamîd'in de eskiden beri var olan bir karakter olduğunu söylemek mümkündür. Belki de Türk toplumu tarafından çok eskiden beri bilinen bir karakter olmasına rağmen klasik edebiyatın kendine has şartları dolayısıyla metinlerde fazla kullanılmamıştır. Bilhassa son dönem edebî metinlerinde nispeten daha fazla yer bulması da yine devrin değişen kültürel, sosyal ve siyasi şartlarıyla ilgili olabilir.

Kaynaklar

BELGE, Murat (1994), *Edebiyat Üstüne Yazılar*, YKY, İstanbul.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (1977), *Yahyâ Bey, Dîvan,* Edebiyat Fak. Basımevi, İstanbul.

DEVELİ, Hayati (1997), *İstanbul'a Dair Risâle-i Garîbe*, Kitabevi Yay., Metin Bankası, İstanbul.

ERKAL, Abdulkadir (2009), "Yenişehirli Avnî'nin 'Mir'ât-ı Cünûn' İsimli Eseri", *AÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı,* S 39, s. 815-855, Erzurum.

GÜZEL, Bilal (2012), *Kemiksiz-zâde Safvet Mustafa ve "Nuhbetü'l-âsâr min Ferâidi'l-eş'âr" İsimli Şair Tezkiresi,* Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

KAPLAN, Mehmet (1985), *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3: Tip tahlilleri,* Dergâh Yay., İstanbul.

KILIÇ, Zülküf (2009), "Klâsik Türk Şiirinde Nazım Şekillerinden Sosyal Hayatın Yansımaları", *Turkish Studies*, S 4/2, s. 802-830.

KOZ, M. Sabri (1995), "Nasreddin Hoca, Bekrî Mustafa ve İncili Çavuş Fıkralarıyla Bazı Tarihsel Fıkra Tipleri İhtiva Eden Bir Yazma Letâif Mecmuası", *İpek Yolu Uluslararası Halk Edebiyatı Sempozyumu (Ankara, 1-7 Temmuz 1993) Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, s. 333-345.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat (1934), "Eski Edebiyatımızda Hasis Tipi: Pinti Hamîd", *Türk Dili ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar*, Kanaat Kitabevi, İstanbul.

KURTOĞLU, Orhan (1995), *Zâtî Dîvânı'nın Gazel Dışındaki Şiirleri Üzerine Bir Araştırma,* Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

KURTOĞLU, Orhan (2004), *Lebîb Dîvânı (İnceleme, Tenkitli Metin, Sözlük),* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

MİYASOĞLU, Osman Emre (2011), *Nâilî Sâlih-Kenz-i Nesâyih (Metin-İnceleme),* İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

ÖZALP, Ahmet (1998), *Fâik Reşad, Külliyât-ı Letâif*, Kitabevi Yay., İstanbul.

ÖZKAN, Mustafa (2015), *Cinânî, Cilâ'ü'l-kulûb,* Kültür Bakanlığı e-kitap [Erişim: 17.10.2015].

ÖZKAN, Ömer (2007), *Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı*, Kitabevi Yay., İstanbul.

PALA, İskender (2007), *Âşinâ Güzeller*, Kapı Yay., İstanbul.

SEVER, Mustafa (2002), "Türk Halk Edebiyatında Birbirinin Yerine Kullanılan Bazı Terimler Üzerine", *Uluslar Arası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı Bildirileri 26-28 Mayıs 2000,* Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, s. 651-656.

SOLMAZ, Süleyman (2011), "16. Asır Şu'arâ Tezkirelerinde Nükte", *Turkish Studies*, S 6/2, s. 17-32.

TÜRKMEN, Seyfullah (2009), "Atasözü ve Deyimlerde Yaşayan Kişi Adları*", Dil Araştırmaları*, S 4, s. 101-119.

YILDIRIM, Dursun (1999), *Türk Edebiyatında Bektaşi Fıkraları,* Akçağ Yay., Ankara.

YILMAZ, Kâşif (2001), *Güftî ve Teşrîfâtu'ş-şuʿarâ'sı*, AKM Yay., Ankara.

http://www.genckolik.net/fikralarimiz/23985-pinti-Hamîd.html

KLASİK EDEBİYATIMIZDA HİLEKÂR KADIN TİPİ: DELLE-İ MUHTÂLE

Osman ÜNLÜ[*]
Meltem DENİZ[**]

Edebî metinler, insan hayatının stilize ve idealize edilmiş yansımalarıdır. Metinlerdeki kahramanlar da bu yönüyle değerlendirildiğinde müellifin hayal ettiği ve hedeflediği insan tipini gösterir. Tipler, metinlerde yer alan karakterlere göre yüzeysel ve dondurulmuş insan görüntüleridir ve bu görüntülerinin oluşması yüzyıllar boyu devam eden bir süreçtir. Oluşan bu tip, toplumun temel değerlerini de oluşturur (Akkuş 2006: 393).

Genel olarak âşık, rind, zâhid vb adlandırılmış olan bu tiplere ilave edilecek olan bir karakter de *Delle, Delle-i Muhtâle* veya *Delletü'l-muhtâle* adıyla metinlerde rastlanılan bir kadın karakterdir.

Delle karakteri hem şiir hem de anlatı metinlerinde kullanılmakla birlikte bu tip hakkında şimdiye kadar yapılmış herhangi bir müstakil çalışmaya rastlamış değiliz. Klasik metinlerde sosyal hayatta kadınların olumsuz tiplemesinde ilk akla gelen benzetme unsurlarından biri olan Delle hakkında bugün bildiklerimiz, bu karakterin yer aldığı metinlerden elde edilen bilgilerle sınırlı kalmaktadır.

Tespit edebildiğimiz kadarıyla Türk edebiyatında Delle'nin yer aldığı en eski metin Gülşehrî'nin *Mantıku't-Tayr* mesnevisidir. Bu mesnevinin hilekârlığın ve hırsızlığın kötülüğüne dair olan kısmında yer alan aşağıdaki beyitte şair, kadınlara gözlerini kaşlarını boyayıp/süsleyip Delle'nin yolundan gitmemesi gerektiğini tavsiye eder:

> *Avrat ola kim düze gözin kaşın*
> *Dutmaya er* ***delletü'l-muhtâl***[1] *işin* (s. 224)

---

[*] Doç. Dr. / Manisa Celal Bayar Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı / osman.unlu@cbu.edu.tr

[**] Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı / meltem.deniz_@hotmail.com

[1] Metinde "muhtâr" olarak yazılmıştır.

Lâmiî Çelebi de *Ferh*âd*nâme* mesnevisinde, Ferhad'a gönderilen yaşlı kadını Delle'den üstün tutar hatta Delle'nin ondan ders alabileceğini söylemektedir:

Virür itdürmege 'âlem zinâsın
Ataya kızın oglına anasın
Göreydi ***Delletü'l-muhtâle*** *anı*
Kılurdı yâ ana yâ hâle anı
Kılaydı hîle ebvâbında fikr ol
İderdi mâzer-i eyyâmı bikr ol (b. 6677-6679)

Nev'i-zâde-Atâyî, *Hamse*'sinde yer alan *Sohbetü'l-ebkâr* mesnevisinin kırkıncı sohbetinde okurunu hilekâr yaşlı kadınlardan uzak durulması için ikaz eder. Onlar, masumları yoldan çıkardıkları gibi kötü kadınları da çok masum ve iyi bir şekilde göstermeyi çok iyi bilmektedir:

Yüzin açar nice mesturelerin
Aybın örter gehi meşhûrelerin
Kız iken ***delle-i muhtâl*** *eyler*
Yüzine kir getirir al eyler (s. 267)

Atâyî, aynı sohbetin hikâyesini yaşlı bir kadın üzerinden aktarır. Bunu aktarırken de olayı Silistre'de kadılık yaparken gördüğünü de ifade eder. Oradaki kadının Delle'yi bile satacak maharette olduğunu söyler ve yaşlı kadını "delle-i asr" tabiriyle tavsif eder.

Var-ıdı bir ***zen-i muhtâle*** *misâl*
Delley*i satmağa belki dellâl* (s. 269)
…..
Âkıbet düşdi harîfe gayret
İtdi ol ***delle-i 'asra*** *minnet* (s. 270)

Edirneli Nazmî'nin tertip ettiği nazire mecmuası *Mecmuatü'n-nezâir'*de yer alan gazellerden birinde dünya bir geline/kadına benzetilirken dünyanın fitne ve cevri karşısında Delle ve onun gibilerin bile âciz kaldığı zikredilmektedir.

Ey gönül dil bağlama dünyâ 'arûsuna gönel
Fitne vü cevrinde âciz ***delle-i muhtâle****ler* (s. 701)

XVIII. yüzyıl şairlerinden Haşmet ise aşağıdaki beytinde Delle'yi mecliste bir sakiye benzetir:

Bintü'l-ineb ol ***Delle-i muhtâle****-i bezmin*
Elbetde varan ayagına bî-beze gelmez (s. 159)

Divan ve mesnevilerin yanında mensur hikâyelerde de özellikle kötü kadınların yer aldığı hikâyelerde bu kadınlar Delle ile kıyaslanmış ve hâlleri ona benzetilmiştir. *Örneğin Cinani'nin Bedayiü'l-âsâr* adlı eserinde bu türden benzetme ve kıyaslar yer almaktadır (s. 21, 157, 160).

Peki *Delle, Delle-i Muhtâle* veya *Delletü'l-muhtâle* olarak metinlerde rastlanılan bu karakter kimdir?

Türk edebiyatında Delle'nin müstakil olarak işlendiği biri manzum diğeri mensur iki metin dikkat çeker. Aynı konuyu küçük farklarla iki ayrı şekilde ele alan bu metinlerden biri Kirdeci Ali'ye atfedilen ve *Hikâye-i Delletü'l-Muhtel* adıyla manzum olarak kaleme alınmış bir mesnevidir. Bu eser hakkında ilk bilgiler Amil Çelebioğlu tarafından verilmiştir. Mustafa Argunşah da bu eserle ilgili bazı bilgileri ilave etmiştir. Çelebioğlu'dan naklen hikâyenin özeti şöyledir:

Bağdat'ta Şebrev ve Gürbüz adlarında iki eşkıya vardır. Halk, ellerinden aciz kalmıştır. Nihayet yakalanıp şehirden sürülürler. Şebrev, evine gider karısıyla vedalaşır. Gürbüz de karısıyla vedalaşıp şehirden çıkmıştır. Tesadüfen her ikisi, bir pınar başında karşılaşırlar. İkisinin de aynı kadının kocaları oldukları anlaşılır. Biri gece, diğeri gündüz eve geldikleri için yedi yıl, birbirlerinden haberleri olamamıştır. Aralarında kadını paylaşmak için tartışırlar. Şebrev, "Madem araya dava düştü, her birimiz hüner göstersin, kimin ki artıksa avratı o alsın" der. İki hırsız, Gazze şehrine gelirler. Geceleyin saraya girip hazineyi soyarlar. Sultan ve vezir, sarhoş olmuş ve yarı uyur bir haldedirler. Şebrev, veziri tavana asar, yerine kendisi geçer. Sultana başından geçenleri hikâye olarak anlatır. Gürbüz ise korkusundan neredeyse ölecektir. Padişah, tamamen uyuyunca rahatça saraydan çıkarlar. Gündüz olunca mesele anlaşılır. Padişah, bunların hünerlerine hayran kaldığı için münadi ile suçlarını affettiğini, meydana çıkmalarını ilan ettirir. Gürbüz'ün korkmasına rağmen Şebrev, ortaya çıkar. Sultan, kendilerine bağ bahçe bağışlar. Bu iki hırsız tövbe ederek baki ömürlerini burada geçirirler.

Kadın (Delletü'l-Muhtel), altı ay sonra geri geliriz dedikleri halde bu iki kocasının dönmediğini görünce zengin ve kör bir dilenciye, onun karısı olduğu iddiasıyla sahip çıkar. Sonunda soyulan adam yine dilenciliğe döner. Yine bir gün Delletü'l-Muhtel, genç bir dükkan sahibine kızının ona aşık olduğunu söyleyerek adamı aşka düşürür. Aynı şekilde bir bezirganın güzel fakat aklı az kızına gidip "Oğlum sana aşık olmuş" diye sözde oğlunu öyle bir meth eder ki naçar kız da oğlana aşık olur. Bir gün dükkânda ikisini buluşturur ve uyudukları bir sırada mücevher ve kıymetli eşyalarını bohçalayıp o esnada geçmekte olan bir katırcıdan kiraladığı katırlara dükkândaki kumaşları da yükleyerek kaçar.

Bir gün kız, oğlan ve katırcı aramakta oldukları Delletü'l-Muhtel'i bulurlar. Onu dövmeye başlarlar. Kadın, "Malları saraya götürdüm." Ba-

hanesiyle bunları saraya götürüp "Biraz bekleyin" tembihiyle içeri girer. Padişahın huzuruna çıkıp "Erim öldü, malım gitti, yalnız üç kölem kaldı." Şeklinde ağlayıp sızlanarak onları üç bin kızıla satar ve gizlice kaçmaya muvaffak olur. Bezzaz başına gelenleri unutmamış, bu hilekar kadın için "Elime geçerse etini yiyeceğim, derisini yüzeceğim vs." demektedir. Nihayet Bezzaz; Delletü'l-Muhtel'le karşılaşır. Hemen üzerine sıçrayıp onu yakalarsa da kadın, bütün aldıklarını geri vermek vadiyle Bezzaz'ı, bir cerrahın kapısına getirir. İçeri girip cerraha, "Oğlumun dişleri ağrır, dört azı dişini çekin, yalnız beni bırakmaz!" der. Cerrah, talebeleriyle birlikte zorla Bezzaz'ı yakalar ve dişlerini çeker. Kadın da cerrahın bin altınını çalarak tekrar kaçmayı başarır (Çelebioğlu 1999: 78-80).

Delle'nin müstakil olarak ele alındığı ikinci eser, Millî Kütüphane A.142 numarayla kayıtlı olan bir hikâye mecmuası içinde 305a-311b yaprakları arasında yer almaktadır. Mensur olan bu eser, Kirdeci Ali'ye atfedilen metinle neredeyse aynı tahkiye özelliklerine sahiptir. Kahramanlarının isimlerinin verilmeyişi, bazı olaylarda küçük farklılıkların bulunması dışında metinlerin kompozisyonları birbirine çok benzemektedir.

Aslında her iki metnin de kaynağı, *Kırk Vezir Hikâyeleri*'dir. Türk edebiyatındaki en eski nüshalarına XIV. yüzyılda rastlanan (Kavruk 1999: 110) bu çerçeve hikâye külliyatının bazı nüshalarında yirmi dördüncü vezirin (Özalp 2014: 239-246), bazı nüshalarında da yirmi sekizinci vezirin (Birinci 2012: 300-305) anlattığı "İki Kocalı Kadın" hikâyesi Delle'yi konu alır ve yukarıda kısaca özeti verilen iki metne de kaynaklık ettiği tahmin edilmektedir.

Delle ile ilgili Türkçedeki bir diğer önemli kaynak *El-Ferec Ba'de'ş-şidde*'dir. Söz konusu eser, bir hikâye külliyatı olup Arap edebiyatı kaynaklıdır. Edebiyatımızdaki birçok unsur ve metin gibi bu eser Arap edebiyatından önce İran edebiyatına sonra da Türk edebiyatına geçmiştir. Eserin ismi sözlük olarak "üzüntüden sonra gelen sevinç; zorluktan sonra gelen kolaylık, rahatlama" anlamına gelmektedir. Fakat bu, bir eserin ismi olmaktan ziyade bu anlama gelebilecek mahiyetteki olayların ele alındığı eserlerin içinde olduğu bir tür olarak görülmektedir (Kavruk 2000: VII).

Delle-i Muhtâle Hikâyesi, *El-Ferec Ba'de'ş-şidde*'de otuz dördüncü hikâye olarak yer almaktadır. Temelde çerçeve tekniği ile yazılmış olan metin, bir çerçeve hikâye ve ona bağlı olarak iç içe geçmiş yirmi bir olaydan oluşmaktadır (Kavruk 2004: 279-316). Hikâyenin özeti kısaca şöyledir:

Halife Harun Reşit zamanında bir müneccime bir erkek ve bir kadın gelir. Erkek durumu anlatır: Evlendikten altı ay sonra hacca giden adam dört yıl sonra döndüğünde karısı hamiledir. Bu durumu çözmek için tanınmış bir müneccime giderler. Usturlaba bakarak çocuğun geleceği hakkında bilgi veren müneccim hiç de iyi haber vermez. Kısa süre sonra adam ölür. Kadın bir kız

çocuğu doğurur. O da hayatını kaybeder. Doğan çocuğun adı Delle'dir. Delle yirmi yaşına gelince kendisiyle evlenmek isteyenlere bir şart koşar. Buna göre kim onunla evlenmek istiyorsa Delle'den hırsızlık-dolandırıcılık bakımından daha hünerli olması gerekmektedir. Aksi takdirde evlenmeyecektir. Yirmi yıl sonra Horasanlı birisi ona talip olur. Delle ile görüşür. Şartı yerine getirmek için Delle'yi sarrafa gönderir. Kendi de arkasından gider. Sarrafa giden Horasanlı, ondan bir altın ister. Altını alınca kendi mührünü altına vurur. Başka şeylere de bakar. Altının parasını ödemeden çıkarken sarraf para ödemediğini söyler. Horasanlı altının kendisinin olduğunu söyleyince durum halifeye bildirilir. Horasanlı altının değerini, ağırlığını tamı tamına bilince altın ona verilir. Sarraf cezalandırılır. Delle bu durumu görünce Horasanlıyla evlenir. Ondan üç kızı olur. Üçünü de birer yankesiciyle evlendirir. Ailecek Bağdat'ta örgütlenirler. Delle'nin kötülük yapmadığı kimse kalmaz.

Bu şekilde çerçeveye bağlı olarak birbirinin devam niteliğinde yirmi bir hikâye zikredilir. En sonunda Delle, ailesiyle Bağdat'tan Mısır'a kaçmak zorunda kalır. Burada eski alışkanlıklarına devam ederken kendisini Bağdat'tan tanıyan birinin evine girer. Bu şekilde Delle ve yanındakileri yakalanır. Azizin emriyle Delle ve iş birlikçileri yakılarak öldürülürler. Böylece bütün cihan halkı Delle'nin şerrinden kurtulur.

Realist bir üslupla kaleme alınan bu hikâyeye göre Delle, Abbasi halifesi Harun Reşid zamanında yaşamış gerçek bir karakterdir. Eserin bir yerinde (s. 295) ünlü mizah şairi Ebu Dülâme'den (öl. 161/778) bahsedildiğine göre (Kara 1994: 122) gerçek bir şahsiyetin etrafında gelişen olaylar olarak görülebilir.

Delle'nin bu hikâye külliyatındaki maceraları batıda da dikkat çeken bir konu olmuştur. Fransız oryantalist Jean-Adolphe Decourdemanche, 1896 yılında yayımladığı *Les Ruses des Femmes (Mikri-Zenan) et Extraits du Plaisir Aprés La Peine (Feredj Bad Chiddeh)* adlı kitabının ikinci bölümünde *Ferec Ba'de'ş-şidde'*de bulunan iki hikaye ile birlikte Delle'nin hikâyesini de Fransızcaya çevirmiştir (Decourdemanche 1896: 83-160).

*El-Ferec Ba'de'ş-şidde'*de yer alan bu hikâyenin Harun Reşid zamanında, Bağdad ve Mısır'da geçmiş olması akla hemen *Binbir Gece Hikâyeleri* kaynaklı bir metin olma ihtimalini getirmektedir. Zira bu hikâye, anlatı tekniği ve üslup özellikleri açısından *Binbir Gece* ile ciddi benzerlikler dikkat çekmektedir.

Fransızcadan Türkçeye Âlim Şerif Onaran'ın çevirdiği *Binbir Gece* metninde Delle'nin hikâyesi "Fındıkçı Delile'nin Hilelerinin Öyküsü" (2012, 2/2: 621-659) ve "Cıva Ali'nin, Delile ve Kızı, Delile'nin Kardeşi Balık Kızartıcısı Zurayk ve Büyücü Yahudi Azarya ile Serüvenleri" (2012, 2/2: 660-700)

adlarıyla iki müstakil hikâye olarak yer almaktadır. Oldukça uzun olan bu iki hikâye ile diğer hikâyeler arasında yakın bir ortaklık bulunmamaktadır. Burada Delile olarak geçen ana kahramanın kızı ve kardeşiyle olan maceraları *Ferec*'dekine benzese de olay örgüleri birbirinden farklı bir çerçevede cereyan etmektedir.

Tam metin olarak Fransızcaya Antoine Galand tarafından 1704-1717 yıllarında çevrilen *Binbir Gece*'deki bu hikâye ayrıca Fransızlara Arapçanın öğretilmesi amacıyla Auguste Cherbonneau tarafından 1856 yılında *Les Fourberies de Delilah: Conte Extrait des "Mille et Une Nuits*" adıyla basılmıştır. Bu eserde önce bazı temel Arapça gramer kuralları verilmiş, sonra da hikâyenin orijinal metni ile burada anlaşılması zor olan kelimelerin çözümlemesi yapılmıştır.

Binbir Gece'de kadın kahramanın Delîle (دليله) olarak adlandırılması bizi bunlardan çok daha eskiye dayanan bir başka hikâyeye götürmektedir. O da Tevratta Samson, İslami kaynaklarda Şemsun olarak geçen kahramanın hikâyesidir. Samson, Eski Ahit'in Hâkimler bölümünde bahsi geçen bir kahramandır. Buna göre Samson, İsrailoğullarını Fenikelilerin egemenliğinden kurtarmaya çalışan bir önderdir. Olağanüstü bir hayatı ve güçleri olan Samson, bu gücünü uzun saçlarından alır. Eski Ahit'e göre Fenikeli bir kadın, İslami kaynaklara göre kendi eşi olan Delila, onun bu sırrını öğrenir, saçlarını keserek onu Fenikelilere teslim eder (Taberî: 409-411).

Metinlerde *Delle, Delle-i Muhtâle* veya *Delletü'l-muhtâle şeklinde geçen bu karakterin edebiyatımızda üç ayrı ana kaynakta ve birbirinden bağımsız bir şekilde yer aldığı görülmüştür. Kırk Vezir Hikâyeleri*, *El-Ferec Ba'de'ş-şidde* ve *Binbir Gece*'de olaylar her ne kadar birbirinden farklı olarak cereyan etse de bunların mahiyet itibarıyla aynı çizgide devam ettikleri görülmektedir. Hikâyelerin başkahramanı Delle'nin, bu kadar farklı varyasyonlara sahip olaylar zincirinin merkezinde bulunması, onun gerçek bir karakter olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Ancak Tevrat kaynaklı rivayetlerde Samson kıssasındaki kadın karakterin isminin neredeyse aynı olması, İslami edebiyatlardaki Delle etrafında teşekkül eden hikâyelerin kaynağının kuvvetle muhtemel Tevrat ve İsrailiyat olduğunu göstermektedir.

Bunun yanında büyük ihtimalle Harun Reşid zamanında yaşayıp hile ve kötülükleriyle meşhur olmuş bir kadın, merkezini oluşturduğu olaylar zincirine zaman içinde yeni olayların eklemlenmesiyle bir hikâye kahramanına daha doğrusu belli özellikleri kendinde barındıran bir tip haline dönüşmüştür. Bu tipin adı da temelde kötü, hilekâr, aldatıcı gibi vasıfları da taşıyan Tevrat kaynaklı Delle veya Delile olarak ortak *İslam*i edebiyatlarda kendisine bir yer bulmuştur.

Ortak İslami edebiyatlarda IX. yüzyıldan beri bilinen Delle'nin Türk edebiyatında bir mazmun olarak kullanıldığı en eski metin, ulaşabildiklerimiz içinde Gülşehrî'nin *Mantıku't-tayr'*ıdır. Delle, bundan sonraki her dönemde manzum olsun mensur olsun birçok metinde kullanılmış ve edebiyatımızda bir şahsiyetten öte belli özellikleri kendinde toplayan temsili bir tip haline gelmiştir.

Sonuç olarak denilebilir ki klasik Türk edebiyatı metinlerinde sevgilinin idealleştirilmesi ve lirik şiirin onun etrafında şekillendirilmesine rağmen bir cinsiyet olarak ele alındığında kadın her zaman olumsuzlanmış ve kötülenmiştir. Kötü, vefasız, hilekâr, aldatıcı, yalancı, acımasız, namussuz, vb. şekilde tavsif edilen bu kadın imajını temsil eden karakter ise burada gördüğümüz Delle olmuştur. Gerek divanlarda gerekse mesnevilerde yer alan kötü kadınlar genel olarak *Delle-i Muhtâle'*ye benzetilmiştir.

Kaynaklar

AKKUŞ, Metin (2006), "Klasik Edebiyatta Tipler", *Türk Edebiyatı Tarihi,* C II, Kültür Bakanlığı, Ankara.

ARGUNŞAH, Mustafa (2002), *Kirdeci Ali Kesikbaş Destanı,* Kültür Bakanlığı, Ankara.

ARSLAN, Mehmet, İ. Hakkı AKSOYAK, *Haşmet Külliyatı,* e-kitap: http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10617,girisvemetinpdf.pdf?0 (ET: 25.07.2016)

BİRİNCİ, Aziz (2012), *Kırk Vezir Hikâyeleri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

CHERBONNEAU, Auguste (1856), *Les Fourberies de Delilah: Conte Extrait des "Mille et Une Nuits*", Paris.

ÇELEBİOĞLU, Amil (1999), *Tük Mesnevi Edebiyatı 15. Yy. kadar (Sultan II. Murad Devri) (824-855/ 1421-1451),* Kitabevi Yay., İstanbul.

DECOURDEMANCHE, Jean-Adolphe (1896), *Les Ruses des Femmes (Mikri-Zenan) et Extraits du Plaisir Aprés La Peine (Feredj Bad Chiddeh),* Paris.

ESİR, Hasan Ali, *Lamii, Ferhadname*, e-kitap: http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10697,metinpdf.pdf?0 (ET: 25.07.2016)

KARA, Necati (1994), "Ebû Dülâme"*, DİA,* C X, s. 112, İstanbul.

KAVRUK, Hasan (1998), *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler,* Millî Eğitim Bakanlığı, İstanbul.

KAVRUK, Hasan vd. (2000), *El-Ferec Ba'de'ş-Şidde,* C I, Malatya.

KAVRUK, Hasan vd. (2004), *El-Ferec Ba'de'ş-Şidde,* C II, Malatya.

ONARAN, Alim Şerif (2012), *Binbir Gece Masalları,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ÖZALP, N. Ahmet (2014), *Kırk Vezir Hikâyeleri*, Kapı Yayınları, İstanbul.

ÖZKAN, Mustafa, *Edirneli Nazmî, Mecmâu'n-Nezâir*, e-kitap: http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10721,edirneli-nazmi-mecmaun-nezairpdf.pdf?0 (ET:25.07.2016)

TABERÎ, *Tarih-i Taberî*, C II, Sağlam Yayınevi, İstanbul.

Tevrat (Eski Ahit), http://www.yolgosterici.com/tevrat/tevrat07.htm (ET: 29.07.2016)

YAVUZ, Kemal, *Gülşehrî, Mantıku't-Tayr*, e-kitap: http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10686,metinpdf.pdf?0 (ET: 25.07.2016)

YELTEN, Muhammet (1999), *Nev'i-zâde-Atâyî Sohbetü'l-ebkâr*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul.

BİR ANLATIM TUTUMU (TONALİTY) OLARAK MİZAH VE MİZAHİ ÜSLUBUN ÇÖZÜMLENMESİ

Ömer SOLAK[*]

0. Giriş

Bu çalışmada anlatım tutumlarından ya da tonlarından biri olan *mizahi ton* ele alınacaktır. Çalışmanın amacı edebî metinlerde mizahi tonun ya da diğer bir deyişle anlatım tutumunun çözümlenmesine dair bir yöntem şeması orta koymaktır. Çalışmada herhangi bir edebî metninin çözümlemesi yapılmayacak, yalnızca kurgusal olsun veya olmasın bütün metinlerde ortak olan yazılı dilsel metinlerde mizahi tonun hangi stratejilerle ve biçimsel araçlarla pratiğe döküldüğü ortaya konmaya çalışılacaktır.

Anlatım tutumu analizi, Türkçede yapılmış edebiyat incelemelerinde fazlaca ele alınmış bir konu değildir. Az sayıdaki çalışmada farklı edebî metinlere yönelik anlatım tutumu çözümlemeleri yapılmışsa da (Uyanık 2005[1]; Narlı 2010[2]; Bozkurt 2016[3]), bunlar kavramı tam olarak tanımlayan ve sistematik bir metot dâhilinde çözümle yapan çalışmalar değillerdir. Keza Türkçede mizahi tonun çözümlenmesini ele alan herhangi bir çalışma mevcut değildir.

1. Ton, Tonalite ve Duygu Durumu

Sanatlar arası bir terim olarak ton (Yn. *tonos*, "gerginlik") hemen bütün sanat dallarında karşılığı olan bir kavramdır. Resim sanatında ton, ışığın aydınlatma derecesine göre açıklık ve koyuluk farklarını tanımlar.[4] Müzik termi-

---

[*] Doç. Dr. / ASÜ Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölüm Başkanı / omersolak@yahoo.com

1 Gürsel Uyanık (2005), "Günter Grass'ın Yengeç Yürüyüşü Adlı Romanında Tarihsel Kişilikleri Anlatım Tutumu Eksenli Bir Yorumlama Denemesi", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Konya.

2 Mehmet Narlı (2010), "Anlatım Tutumu ve Teknikleri ile Öykü Kişilerinin İlişkisi", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S 3, s. 7-16.

3 Cafer Bozkurt (2016), "Yeni Hayat Romanı Bağlamında Anlatı, Anlatıcı Konumu ve Anlatım Tutumu", *Littera Turca*, C 2, S 1, s. 67-80.

4 Vedat Özsoy (2003), *Görsel Sanatlar Eğitimi*, Gündüz Eğitim ve Yay., Ankara.

nolojisinde ise seslerin yükseklik-alçaklık ve tizlik-kalınlık derecelerine ton denir.

Edebiyatta ise ton, yazarın anlattığı şeye veya dinleyiciye yönelik takındığı duygusal tutumdur.[5] Diğer bir deyişle temelini yazarın o meseleye karşı konumundan alan anlatım edasıdır. Yazar kendi duygusunu okuruna duyumsatmak için bir ton tutturur ve bunu da kullandığı stratejilerle pratiğe döker. Dieter Gutzen *anlatım tonu*nu (Alm. erzählaltung), yazar ya da "*anlatıcının anlatılana karşı aldığı konumu*" olarak tanımlar.[6] Ona göre anlatıcı, bir edebî metinde anlattığı şeye ve kurmaca karakterlere tarafsız, doğrulayıcı-benimseyici, alaycı ya da eleştirel yaklaşabilir. Öyle ki "*aynı konunun farklı anlatı tutumlarıyla aktarılması, bambaşka anlatıların ortaya çıkmasına neden olur*."[7]

Kubilay Aktulum ise *duygu tonu* şeklinde ele aldığı meseleyi bir edebî eserin "*okuyucu üzerinde uyandırdığı duygu tipi*" şeklinde okur odaklı bir kavram olarak tanımlanır.[8] Duygu tonu, duygu değeri ile yakından ilişkilidir. *Duygu değeri* (connotation), anlatıcının kullandığı tonun alımlayıcıda uyandırdığı tasarımdır. Kelimeden kelimeye, bağlamdan bağlama, kişiden kişiye değişir. Zira kelimelerin duygusal ve çağrışımsal değeri, şiir dili kadar mizah dili için de önemlidir.

Şu hâlde bütün edebî eserlerde muhakkak bir ton bulunur. Yazar/anlatıcı kendi duygu durumlarının edebî esere yansıtmak için herhangi bir tonu seçmekte serbesttir.

Anlatım tonu çeşitleri: Edebî eserlerde *benimseyici* (receptive), *eleştirel* (critical), *yansız* (neutral), *hicivci* (satirist), *parodist* (parodist), *mizahi* (humorist), *ironik* (ironic), *resmî* (formal), *içten* (intimate), *neşeli* (playful), *kasvetli* (somber), *ağırbaşlı* (solemn), *küçümseyici* (condescending), çocuksu (naive), *zarif* (elegant) ve *mizahçı* (humorist) gibi anlatım tonları veya tutumları bulunabilir.[9] Aktulum ise bu çeşitliliği şu şekilde sıralar: "*Istırap veren temler yardımıyla okuyucunun duygularını harekete geçiren* **patetik ton**; "*dağınık bir sözdizimi ritmi, ünlemler, karşıtlıklar, tekrarlar, imajlar, istiareler, teşbihler*"le ifade bulan ve "*ferdi aşan güçler karşındaki çaresizlikten doğan ıstırabın*" **trajik ton**u; "*güldürmeyi amaçlayan*" **komik ton**; "*söylenmek istenenin*

---

5 Rosalie Hutton vd. (2 June 2011), *Passing the National Admissions Test for Law,* LNAT, SAGE Publ., s. 77.

6 Dieter Gutzen (1998), *Yazınbilime Giriş*, AÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Yay., Erzurum, s. 17.

7 Gürsel Aytaç (2003), *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul, s. 329.

8 Kubilay Aktulum (2013), "Bilimsel Eleştiri - İzlenimci Eleştiri", *Eleştiri Kuramları*, AÖF Yay., Eskişehir, s. 164.

9 Heidy M. Müller (1986), "Wertsetzung Als Implikation Der Erzählhaltung Bemerkungen Zur Judendarstellung In Jurek Beckers Romanen", *Philosophica* 38, (2), s. 61-76.

tersini söyle"yerek acı bir mizah hedefleyen **ironik ton**; derin heyecan ve tutkuların coşkulu ifadesinin **lirik ton**u ve "*okuyucunun makul, kabul edilebilir açıklamalar ile akıl dışı açıklamalar arasında kararsız bırakıldığı*" **fantastik ton**.[10]

Duygu durumu (mood) anlatım tonu ile sıklıkla karıştırılan bir kavramdır. Duygu durumu kurmaca eserlerde bakış açısı, anlatıcı, mekân, zaman ve tonalite vasıtasıyla okuru belli duygulara sevk etmek için yaratılan duygusal atmosferdir. Edebî eserlerde nikbinlik, bedbinlik, korku, melankoli gibi duygu durumları hâkim olabilir. Yazarın bu duyguları okuruna duyumsatılabilmesi için bunlara uygun bir anlatım tonu tercih etmesi gerekir. Burada da yazarlık becerisi devreye girer. Her bir duygu için hazır bir dil kullanımı listesi yoktur. Zira herhangi bir duygunun nasıl dile döküleceği nasıl biçime dönüştürüleceği tamamen dilin imkânlarından yararlanma becerisi ile alakalıdır. Aynı duygu hâlinin farklı bir yazarlarda bambaşka bir dil tasarrufları ile hissettirilmesi bunun kanıtıdır. Örneğin bir yazar melankolik ruh hâlini okuyucuya duyumsatmak için santimantal bir ton kullanabilir. Ya da yaşama sevinci neşeli bir lirizmle, şiirsel bir dille somutlaştırılabilir.

Tonalite, sanatlar arası bir terimdir. Örneğin resim sanatında renk ve ışık tonlarının belli bir duygusal etki bırakacak şekilde düzenlenmesini tanımlar. Müzikte ses tonlarının ya da *akor*ların belli bir müzikal etki bırakacak şekilde aranjmanı demektir. Edebiyatta tonalite, anlatıcının duygu durumunu okura geçirebilmek için anlatım tonlarını ayarlaması işlemidir. *Ton değiştirimi* (tone shifting) ya da *ton ayarlaması* (tone setting) ise tek bir edebî metinde atmosfer değiştikçe tercih edilen tonun da değişmesi ve ayarlanması demektir.

Edebî **türlere göre tonalite** kuşkusuz değişecektir. Şiir, anlatı, tiyatro veya kurgusal olmayan edebî türlerin tonları coşkun bir tonlamadan giderek resmîleşen bir tona doğru sıralanır. Keza sözlü edebî dil ve yazılı edebî dilin belli bir tonu yakalamak için kullandığı araçlar da birbirinden farklıdır. Konuşmacı canlı ve sıcak bir sesi, yüz ifadeleri ve jestleri kullanarak sadece yazılı sembollere dönüşmüş bir dil kullanan yazara göre çok daha avantajlıdır.[11]

Edebiyatta tonalite hangi üslup araçları ile ayarlanır? Bu sorunun cevabı her ne kadar yazarların üslup araçlarına hâkimiyetine göre değişse de belli ortak stratejiler de yok değildir. Metinde belli bir tonu yakalamak için belli seslerin, belli kelimelerin, belli söz öbeklerinin ya da belli cümle kalıplarının tercih edilmesi sıklıkla başvurulan yöntemdir. Veya belli imajlar, motifler, söz sanatları, ahenk unsurları, belli bir tonu yakalamak için düzenlenir.

---

[10] Kubilay Aktulum, *age.*, s. 167.

[11] Alison Booth ve Kelly J. Mays, eds. (2010), "Theme and Tone.", *The Norton Introduction to Literature*, Portable 10th ed. Norton, New York, s. 475-476.

2. Mizah ve Mizahi Ton

Mizah, (Ar. *müzâh,* "zarif nükte, şaka, ince bir alay"[12]), latife, nükte, şaka, iğne, hiciv, alay gibi alt türevleri olan gülmecedir. Mizahi eser, üslubuna mizahi tonun hâkim olduğu eserdir. Düşünceleri şaka ve nüktelerle süsleyerek anlatan söz ve yazı çeşididir.

Mizah kuramları, gülmecenin doğasını yani insanların neden nasıl ve neye güldüklerini açıklama iddiasındaki teorik yaklaşımlardır. Bunlardan birisi olan ü*stünlük kuram*ına göre, insanı bir başkasına güldüren şey, bir başkasında gördüğü eksiklik karşısında duyduğu memnuniyettir. Bu üstünlük duygusu gülmeye neden olmaktadır.[13] *Uyumsuzluk kuramı*na göre ise "nesneler, bu nesnelerin nitelikleri, olaylar, vs. arasında belirli kalıpların bulunmasını beklediğimiz düzenli bir dünyada yaşamaktayız. Bu kalıplara uymayan herhangi bir şey başımıza geldiğinde güleriz. Diğer bir deyişle kişiyi umduğuyla bulduğu arasındaki şaşırtıcı orantısızlıktan başka hiçbir şey daha fazla güldüremez.[14] *Rahatlama kuramı* da gülmenin nedenini gereksiz sinirsel enerjinin boşalması olarak görür.[15] Özellikle doğal hâllerin aşırı kısıtlandığı baskıcı rejimlerde insanlar, ince taşlama, parodi, soytarılık gibi mizah yolları ile geçici bir baskıdan kurtulma, kendini gösterme ve bir çeşit öç alma yaşarlar.[16]

Mizahi ton salt güldürme, yerme, alaya alma, farkındalık yaratma gibi hedeflerle sözün imkânlarından yararlanan ve okurda hafif, toleranslı ve karnavalesk bir ruh hâli uyandırmayı hedefleyen anlatım tonudur.

Mizahi tonun dönemsel, bölgesel, sınıfsal ve bireysel doğası, bugün bütün mizah kuramcılarının kabul ettiği bir gerçektir. Zira edebiyat devirlerine göre tonalite ve duygusal atmosfer de değişir. Romantizm, eserin başında belli bir duygusal hava oluşturup onu sürdürmeye çalışır. Mekân, olaylar, kişiler okura hep bu duygusal durumun adesesinden yansır. Natüralist eserlerde ise duygululuğa yer olmadığı gibi, temel amaç olabildiğince katı bir gerçeklik hissi uyandırmaktır.

Öte yandan anlatım tonu edebi eserlerde üslupla da ilgili bir kavramdır. Anlatım tonu üslup düzeyi (yüksek üslup, sade üslup, bayağı üslup vs.) ve üslup bölgesi (Attika üslubu, Asyatik üslup, Provens üslubu vs.) ve üslup dönemi ile (Barok üslubu, Gotik üslup vs.) çok yakından ilgili bir süreçtir.

---

12 Turan Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, s. 290.

13 Jhon Morreal (1997), *Gülmeyi Ciddiye Almak*, çev.: K. AYSEVENER, Ş. SOYER, İris Yay. İstanbul, s. 8.

14 J. Morreall, *age.*, s. 24

15 Çiğdem Usta (2005), *Mizah Dilinin Gizemi*, Akçağ Yay., Ankara, s. 73.

16 J. Morreall, *age.*, s. 32.

Bilinen ilk gülmece geleneği olan Yunan *antik komedya*sından, Helenistik *yeni komedya*ya, Roma çağının *mimus oyuncuları* geleneğinden İtalyan *comedia de'l arte* geleneğine, klasik komediden, romantik komediye kadar yüzyıllar boyunca gülmecenin gelişiminde pek az şey aynı kalmıştır. Keza dilden dile, coğrafyadan coğrafyaya gülünen şeyler de değişmiştir. O kadar ki aynı toplumda farklı sınıfsallıklardan gelen insanları güldüren malzemeler de stratejiler de farklı olmuştur. Öte yandan her insanın gülme eşiği ve gülme yolu da farklı olacaktır.

3. Mizahi Anlatım Tonunun Çözümlenmesi

Anlatım tonu çözümlemesi (tonality analysis), anlatıcının anlattığı olaya karşı takındığı duygusal tavrın dile nasıl yansıdığının çözümlemesidir. Başarılı bir tonalite analizi, tercih edilen bir tonun nasıl üretildiğini şu unsurlara bağlı olarak çözümler:

1. hangi edebî tekniklerle (iç monolog, iç diyalog, bilinç akımı, parodi, pastiş vs.),

2. hangi anlatı bileşenleriyle (vaka, figür, zaman, mekân, bakış açısı, anlatıcı vs.),

3. hangi edebî figürlerle/söz sanatları ile (alegori, metafor, kişileştirme, benzetme vs.),

4. hangi muhteva bileşenleriyle (imge, motif, sembol, simge, arketip, mit vs.),

5. hangi estetik pratiklerle (sapma, yineleme, söylem, önceleme, koşutluk vs.);

6. hangi ahenk unsurlarıyla (ölçü, ritim, durak, kafiye, ses sanatları vs.),

7. hangi semantik alanlarla (eş anlam, zıt anlam, çoğul anlam, kelime repertuvarı vs.)

8. hangi gramatik birimlerle (kelimeler, kelime grupları, ikilemeler, ünlemler, unvanlar, basit-sıralı-bağlı-birleşik cümleler vs.) pratiğe döküldüğünün ortaya konulmasıdır.

Bu kabule göre yazar belli bir tonu sağlamak için belli üslup araçlarını kullanır. Örneğin *samimi ton*, -ciğim'li ifadelerle; *antik ton*, demode kelimelerle; *süslü ton*, "şerefine nail olmak" gibi protokoler kelimelerle; bayağı ton, ölmek yerine "çızlamı çekmek" gibi argo ifadelerle sağlanabilir.[17]

---

17 Gürsel Aytaç (1999), *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yay., İstanbul, s. 62.

Mizahi tonun **çözümlenmesi** demek "*yazarın düşünce dünyasına sızmanın anahtarını da bul*"mak demektir.[18] Ancak yazarın belli bir duygu durumunun belli bir anlatım tutumuna yani tona dönüştürürken hangi üslup araçlarından yararlanır? Hangi anlatım tekniklerini ve stratejilerini kullanır? Bu başlık altında bu sorulara cevap aranacaktır.

Bütün anlatım tonları gibi mizahi ton da dönemsel, sınıfsal ve bölgesel olduğu gibi edebî türlere ve formlara göre değişkenlik gösterir. Farklı türlerde farklı biçimsel araçlar ve stratejilerle pratiğe dökülür.

Mizahi tonun somutlaştığı mizah kategorileri:

Olay komiği: Vaka anlatan metinlerde yani anlatılarda kullanılan mizah türüdür. Bu tür mizahta dil, sadece komiği anlatır, komik olanı tahkiye ve tasvir tekniği ile izleyiciye aktarır. Bu metinler yazıldığı dilden büyük ölçüde bağımsız olduğu için kolaylıkla çevrilebilir. Özgünlüğünü yitirir belki ama gülme fonksiyonunu devam ettirir.[19] Üstelik bu tür mizahta anlatı mesafesi ve bakış açısı yansıtılan kişiye/figüre göre mizah stratejileri değişebilir. Yani ilahi anlatıcı nötr bir anlatım tutumundan -bakış açısı yansıtılan kişinin optik konumuna sıçrayınca- alaycı bir anlatım tutumuna geçebilir. Bunun gibi farklı bakış açılarında farklı anlatım tutumlarının tercih edilmesine *ayrıştırılmış anlatım tutumu* denir.[20]

Dramatik komik: Dramatik metinler de sonuçta bir vaka anlatan metinlerdir. Bu sebeple dramatik komik de anlatısal doğası olan olay komiğine benzer. Ancak dramatik metinlerde tahkiyeye ek olarak sahneleme de kullandığı için mizah üretmede dekor, kostüm, perde, dramatizasyon teknikleri gibi yazılı metinlere oranla çok daha fazla imkâna sahiptirler.

Öte yandan dramatik türlerde oyuncular doğrudan izleyicinin karşısında oldukları için konuşma dilinin canlı etkileşimini de seferber edebilirler. Jest ve mimik gibi dramatik elemanları kullanma becerisine bağlı olarak gülmece sağlanır.

Dilsel mizah: Bu tür mizah yazılı dilin mizahıdır. Dil, komiği kendi yaratır. Tıpkı şiir dilinde olduğu gibi dilsel üslup araçlarıyla alışıldık dilin dışına çıkarak bir çeşit dil komiği üretir. Bu tür mizahta, mizah üretmek için yazarın önünde sadece yazılı dilin imkânları vardır. Bütün komik unsurlar dilsel seçim ve düzenlemelerle sağlanmak durumundadır. Bu aslında kurallardan sapan, yazıldığı dilin anlam alanlarına göndermeler yapan bir dildir. Verilen referansların karşılığı, karşı dilde bulunmadığı için bu tür mizah genelde başka dillere

---

18 Gürsel Uyanık, *age.*, s. 522.

19 Çiğdem Usta, *age.*, s. 95.

20 Dieter Gutzen, *age.*, s. 17.

çevrildiğinde kaybolur. Çünkü bir olaya, bir görselliğe, bir jeste veya mimiğe bağlı değildir. Yalnızca yazıldığı dilin referansları içinde anlamlıdır.

Mizahi Ton Çözümleme Ölçeği

Ekte verilen ölçekte üç ana kategorideki mizah türlerinin kullanageldiği mizah üretme araçları ve stratejileri gruplara ayrılmıştır. Mizahi tonaliteyi çözümlemek için bir araştırmacı öncelikle metinde kullanılan mizah araçlarını ve stratejilerini ölçeğe göre gruplandırmalıdır. Böylelikle tercih edilen mizah kategorisi, mizah üretme aracı ve mizahi çeşitlilik ortaya konulmuş olacaktır.

Ne var ki mizah üretmek değişmez bir reçete ya da liste yoktur. Mizahın nasıl biçime dönüştürüleceği ve somutlaştırılacağı hususunun tamamen yazarlık becerisi alakalı olduğu da unutulmamalıdır. Her yeni mizah üretme pratiği aşağıdaki ölçek gelişecek ve zenginleşecektir.

Kaynaklar

AKTULUM, Kubilay (2013), "Bilimsel Eleştiri - İzlenimci Eleştiri", *Eleştiri Kuramları*. AÖF Yay., Eskişehir.

AYTAÇ, Gürsel (1999), Genel Edebiyat Bilimi, Say Yayınları, İstanbul, s. 62

AYTAÇ, Gürsel (2003), *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul.

BOOTH, Alison ve Kelly J. MAYS, eds. (2010), "Theme and Tone.", *The Norton Introduction to Literature*, Portable 10th ed., Norton, New York.

BOZKURT, Cafer (2016), "Yeni Hayat Romanı Bağlamında Anlatı, Anlatıcı Konumu ve Anlatım Tutumu", *Littera Turca*, C 2, S 1, s. 67-80.

DERVİŞCEMALOĞLU, Bahar (2007), "Gerard Genette`e Göre Anlatı Söylemi", http://www.ege -edebiyat. org/Modules, (Erişim Tarihi 16.11.2007).

GUTZEN, Dieter (1998), *Yazınbilime Giriş*, AÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, Erzurum.

HUTTON, Rosalie vd. (2011), *Passing the National Admissions Test for Law,* (LNAT), SAGE Publ.

KARATAŞ, Turan, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Sütun Yay., İstanbul.

MORREAL, Jhon (1997), *Gülmeyi Ciddiye Almak*, çev.: K. AYSEVENER, Ş. SOYER, İris Yayınları, İstanbul.

MÜLLER, Heidy M. (1986), "Wertsetzung Als Implikation Der Erzählhaltung Bemerkungen Zur Judendarstellung In Jurek Beckers Romanen", *Philosophica* 38, (2), s. 61-76.

NARLI, Mehmet (2010), "Anlatım Tutumu ve Teknikleri ile Öykü Kişilerinin İlişkisi". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S 3, s. 7-16.

ÖZSOY, Vedat (2003), *Görsel Sanatlar Eğitimi*, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara.

TUTAŞ Nazan (2006), "Yazınsal Metinlerde Biçembilimsel İnceleme", *Littera*, C 19, S 18.

USTA, Çiğdem (2005), *Mizah Dilinin Gizemi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

UYANIK, Gürsel (2005), "Günter Grass'ın Yengeç Yürüyüşü Adlı Romanında Tarihsel Kişilikleri Anlatım Tutumu Eksenli Bir Yorumlama Denemesi", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S 14, s. 521-528.

EKLER:

Ek 1. Mizahi Ton Çözümleme Ölçeği

Mizah kategorileri	**Mizah üretme araçları**	**Mizahi strateji**	**Alt türevleri**
Dramatik Komik	Dramatik Araçlar	Dramatik abartma	Beklentileri zorlayan, benimsenen gündelik mantığın dışına çıkaran vakalar, dramatik sahneler, tipleştirmeler, dekorlar, kostümler vs.
		Dramatik kişileştirme	Figürleri komik sosyal tipler, hayvan ya da nesneler halinde sunma; hayvanları veya nesneleri insan hââlinde sunma, bu sunumda komik unsurları öne çıkarma/karikatürize etme, bunu jest, mimik, makyaj, kostüm ve dekorla güçlendirme; tipi donatırken uyumsuzluklardan yararlanma
		Jest ve mimik komiği	Oyuncunun jest ve mimikleri ile sağladığı gülmece
		Kostüm, dekor	Dekor, kostüm uyumsuzlukları ile sağlanan gülmecedir.
		İşlev aktarma	Bir varlık, nesne ya da kavramın safça bir niyetle başka bir varlık nesne ya da kavramın işlevinde kullanımıdır. Karadeniz fıkralarında sıkça kullanılır.
Olay Komiği	Kurgusal Araçlarla sağlanan komik	Mizahi mesafe	Mizahın doğasına yönelik araçtır. Mizahçının izleyiciyi -mizah için olmazsa olmaz bir gereklilik olarak- mizahi olaya ya da nesneye belli bir mesafeden bakmasını hissiz yaklaşabilmesini sağlama becerisidir.
		Gülünç durumlar kurgulama	Gülmecesini çatışmalı ve saçma durumundan alan sahnelemeler veya öykülemeler, şaşırtmacalı karşılaşmalar, yanlış anlamalara dayanan durumlar
		Rol değiştirimi	Kurgusal türlerde kişilerin birbiri ile rol ve statü değiştirmesi yoluyla sağlanan komiktir.
		Vurgu kaydırma	Alışılanın aksine deyim ve atasözlerinin mecaz anlamları ile değil gerçek anlamıyla kullanma

Olay Komiği	Kurgusal Araçlarla sağlanan komik	Kurgusal ironi	Figürleri veya olayların yapmacık ve tuhaf hâllerini öyküleme ve betimleme tekniği ile aktarma
		Ön varsayım	Olay komiğinde cümle içinde yersiz ve uygunsuz ön varsayımlar kullanmak suretiyle elde edilir. Bir dilencinin Çok yorgunum, bu akşam Çankaya'nın yemek davetine olumlu yanıt vermeyeceğim demesi gibi.
		Küçük düşürme	Mizahi figürü küçük düşüren mizansenler kurgulama
		Uyumsuzluklardan yararlanma	Sosyal, sınıfsal, kültürel, bölgesel, dinsel, ahlaki açıdan tezat oluşturan vaka, kişi, zaman ve mekânları karşı karşıya getirme.
		Beklentileri boşa çıkarma/şaşırtma	Vakanın dramatik akışı içinde belli bir mantık dizgesine göre olması beklenenin aksine bir kurgu
	Muhteva unsurları ile sağlanan komik	İmge/imaj	Bu unsurlar genellikle anlatısal metinlerde bulunur. Ancak anlatı olmayan kurgusal doğası bulunmayan edebî türlerde de bulunmaları istisnai değildir. Bunlarla sağlanan mizah, genellikle tarihe, mitolojiye, halk kültürüne yapılan yersiz göndermeler şeklinde somutlaşır.
		Mazmun	
		Simge/sembol	
		Mit	
		Ritüel	
		Arketip	
		Motif	

Olay Komiği	Anlatı teknikleriyle sağlanan komik	Hezel/koşuk uydurma	Bilinen bir şiire aynı uyak ve ölçüde mizahi eklemeler ya da değiştirmeler yapmaktır.
		Absürt/saçma /şathiyat	Mantığı askıya alan duruma ve ağlama uygun olmayan vaka, durum veya söz kullanma. *Manda yuva yapmış söğüt dalına…*
		Anlatı düzeyi ihlali /Metalepsis	Anlatı düzeyi kurgusunda sınırları ihlal etmektir. Bir düzeyde yer alan karakter ya da anlatıcı, daha üst bir düzeyde izleyici karşısına çıkabilir. Postmodern anlatılarda kurgusal figür, doğrudan yazarı ile temas kurması bir metalepsis örneğidir.[21]
	Anlatı bileşenleri ile sağlanan komik	Olay örgüsü	Olaya dayalı edebî metinlerde yazar, anlatıyı oluşturan bileşenlerin bizzat kendisini mizah yapma aracı olarak kullanabilir. Diğer bir deyişle mizah, olay örgüsü şemasından, zaman kullanımından, ya da zaman kullanımı tekniklerinden, ana ve yan mekanların absürt ilişkisinden, bakış açısının tercihinden ya da değiştiriminden, anlatıcı ya da anlatıcıların vakaya bakışı ya da anlatışından çıkabilir.
		Zaman	
		Uzam	
		Bakış açısı	
		Anlatıcı	
Dilsel Komik	Edebî figürlerle /söz sanatları	Benzeşleme	Sözlerin sesçe ve anlamca birbirine karıştırılmasıdır.
		Tezat/karşıtlık	Bir önerme veya kelimenin yanına ona zıt bir önerme veya kelime getirmedir.
		Teşbih/ Sözel benzetme	Abartılı ve uygunsuz benzetmelerden yararlanma
		Sözel abartma	Okurun mantıksal dizgesini aşacak derecede bir varlığı başka bir varlığa benzeterek küçültme veya büyütmedir.
		Cinas/eş seslilik	İki farklı anlam alanını birbiri ile sesçe benzeyen bir kelime üzerinden zekice birleştirmektir.
		Müşakele	Bir esas filinin veya yardımcı fiillin yanına yersiz isim unsurları getirerek yüklem yapma

[21] Bahar Dervişcemaloğlu (2007), "Gerard Genette`e Göre Anlatı Söylemi", http://www.ege -edebiyat. org/Modules, (Erişim Tarihi 16.11.2007).

Dilsel Komik	Edebî figürlerle /söz sanatları	İştikak	Aynı kökten türemiş kelimeleri bir zıtlık ve yersizlikle bir arada kullanmaktır.
		Tevriye /Çok anlamlılık	Kelimenin birden fazla anlamı vardır, bunlardan ikisi de duruma uygun düşer, bu anlamlardan biri gülmeceyi sağlar.
		İstiare/Metafor /Eğretileme	Benzetmenin bir sonraki aşamasıdır. Benzeyen veya benzetilenden biri kaldırılır.
		Teşhis /sözel kişileştirme	Sözel kişileştirme istiarenin bir çeşididir. Cansız bir varlığı veya hayvan insan özellikleri kullanılır.
		Mecaz /ad aktarması	Aralarında ilgi bulunan iki kavram veya nesne arasında uygunsuz bir ilişki kurarak gerçekleşir.
		Paradoks/ikilem	Görünüşte birbiri ile çelişiyor gibi görünen ama gerçekte bir gerçekliği dile getiren kullanımlardır.
		Oksimoron	Birbiriyle çelişen ya da tamamen zıt iki kavramın bir arada kullanılması ve bu şekilde oluşturulmuş ifadedir. Sıklıkla sıfat tamlamalarında kullanılır. *Orijinal kopya*
		İroni/ kinaye / tariz	Başkasını hafife almak için söylenenin aksini kastetme, över gibi yaparak yerme, imalı söz dokundurma, acı alay
	Ahenk unsurları ile sağlanan mizah	Ölçü	Daha çok şiir dilinde bulunan ama bunun dışında da geniş bir alanda pratiğe dökülen ahenk unsurları mizahçının becerisine göre birer mizah üretme aracı olarak kullanılabilir.
		Uyak	
		Durak	
		Nakarat	
		Ses sanatları (aliterasyon, asonans vs.)	

Dilsel Komik	Anlatım tonu veya üslubu	Üslup parodisi	Özellikle siyasi yergide çokça kullanılır. Bir olayın alışılmış üslubunun aksine teklifsiz ve hafife alan bir üslupla ya da olması gerektiğinden çok daha yücelten bir üslupla anlatılmasıdır.
	Linguistik araçlar	Argo /sosyolinguistik dil	Sosyal alt kültür gruplarının dillerinden alınma dilsel ifadeler,
		Folklorik dil malzemesi	Mizahi potansiyele sahip atasözü, deyim ve kelimelerden yararlanma
		Şive taklidi	Standart dile, yerel diyalektler karıştırma ya da diyalektle veya yabancı aksanıyla konuşan tipleştirme
		Yansılama	Tabiat seslerini taklit etmek suretiyle elde edilen mizahtır.
		Dil sürçmesi çeşitleri /Ses olayları	Yazarın, anlatıcının ya da kurmaca figürün gülmeceyi yanlış telaffuz edilen ya da yanlış bağlamlarda kullanılan sözlerle sağlamasıdır. Yanlış telaffuz edilen yabancı kelimeler, metatezli, diftonglu kelimeler kullanımı.
		Terim aktarması	Bir meslek jargonunun alışılmadık bir bağlamda gündelik olaylar için kullanılmasıdır.
		Önceleme	Tümce ve anlatımda herhangi bir dil ögesinin (sentaktik, morfolojik veya fonetik) olağan yerinden daha farklı bir yerde ön plana çıkarılarak kullanılmasıyla yapılır. Öncelemeler, genellikle olağan dilden sapma ve koşutluk ya da yineleme yoluyla sağlanır.[22]
		Yineleme	Şiir dilinde çağrışım yaratmak için ahenk sağlamak, anlamı pekiştirmek için kelime, ek ya da kelime öbeği düzeyindeki dilsel birimlerin art birden çok kullanımıdır. Ön yineleme, art yineleme gibi türevleri vardır.

[22] Nazan Tutaş (2006), "Yazınsal Metinlerde Biçembilimsel İnceleme", *Littera*, C 19, S 18, s. 175.

Dilsel Komik	Linguistik araçlar	Koşutluk/Tarsi /Paralelizm	Koşutluk birbirini belli bir mantıksal dizge ile takip eden söz öbekleri veya sıralı cümlelerle sağlanır. *Kitabın yanında defter/Defterin yanında bardak/ Bardağın yanında çocuk.*
		Sapma	**Fonetik sapma:** Kelimeleri yazıma yansımayacak şekilde standart dilin telaffuzuna aykırı telaffuz etmek **Morfolojik sapma**: Kelimelere alışılmadık ekler veya birleştirmelerle kullanmaktır. *Trilyarder*, *dertobur*, *rüşvetmatik*… *Ben sinirle gülünce o sinirsiz gülmeye başladı.* **Kelime türü sapması**: Bir kelimenin ait olduğu sözcük sınıfından (sıfat, zarf, isim gibi) başka bir sözcük sınıfına transfer edilerek kullanılmasıdır. **Sentaktik sapma**: Bilinen söz öbeklerini alışılmadık bir bağdaştırma ile kullanmaktır. *Mevsim normallerinin yanında bir hava sıcaklığı..* **Alışılmadık bağdaştırma/ Semantik sapma:** Dilsel birimleri birincil anlamları dışında kullanma, buna sebep olacak şekilde tamlama kurma *Güvercin bakışlı sessizlik* **Arkaik sapma**: Artık standart dilden düşmüş arkaik kelimeleri kullanma **Ortografik sapma**: Mizahın imla ve noktalama ile sağlanmasıdır.

ÂŞIK TARZI EDEBİYAT GELENEĞİNDE ANLATIM TUTUMLARI BAĞLAMINDA MİZAH VE TAŞLAMANIN İŞLEVSELLİĞİ ÜZERİNE

Özkul ÇOBANOĞLU[*]

Bu çalışmanın konusu daha önce bir başka çalışmamızda (Çobanoğlu 1996: 2000) ele aldığımız "anlatım tutumu" kavramı üzerinde tekrar durmak ve özellikle de âşık tarzı edebiyat geleneği içinde "mizah" ve "taşlama" anlatım tutumlarıyla meydana getirilen eserlerin genel özellikleri ve bilhassa işlevselliklerine dair değerlendirme ve tespitlerde bulunmaktır. Âşık edebiyatımız üzerinde çalışanların çok büyük bir çoğunluğu bir âşık tarafından eserinde işlenmek üzere ela aldığı konu ile onun nasıl bir anlatım tutumuyla ele alınıp işleneceği konusunu karıştırırlar. Bu nedenle 20 yıl önce ele aldığımız (Çobanoğlu 1996: 2000) bu konunun yeterince anlaşılamamış olduğu düşüncesiyle, tür ve şekil başta olmak üzere âşık şiiri konusunu ele almada, söz konusu edilen şiirlerin konularıyla o konuların ele alınış ve işleniş maksatlarının veya anlatım tutumlarının karıştırılmalarını önlemeye yönelik olarak "Aşıkların Destan Konularını Ele Alış ve İşleyiş Tarzı Özellikleri" başlığı altında sekiz çeşit anlatım tutumu olduğunu ve herhangi bir konuyu ele alan bir âşığın bu sekiz anlatım tutumunun her birine veya birkaçına göre göre o konuyu işleyebileceğini ileri sürmüştük. Söz konusu sekiz anlatım tutumu;

1. Güldürmeye /Eğlendirmeye Yönelik İşleyiş (Mizah)
2. Şikâyet Etmeye Yönelik İşleyiş (Şikâyetname/Dilekçe)
3. Övmeye Yönelik İşleyiş (Methiye/Güzelleme)
4. Yermeye Yönelik İşleyiş (Taşlama/Eleştiri)
5. Öğüt Vermeye Yönelik İşleyiş (Nasihatname/Atasözü)
6. Bilgilendirmeye Yönelik İşleyiş (Didaktik/Haber)
7. Yas Tutturmaya Yönelik İşleyiş (Ağıt)

[*] Prof. Dr. / Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Bölümü / ozkul@hacettepe.edu.tr

8. Hüner göstermeğe yönelik işleyiş" (Çobanoğlu 1996: 2000) şeklindedir.

Bir başka ifadeyle bir âşık şiirleştirmek isteğiyle seçtiği bir konuyu, yaratacağı şiiriyle toplumda uyandırmak istediği duygulara bağlı olarak en azından sekiz şekilde ele alabilir. Bunlar güldürme ve eğlendirme, şikâyet etme, övme, yerme, öğüt verme, bilgilendirme ve yas tutturmadır. Bir şiir konusunun biçim olarak değil de tür olarak işlenilişindeki özelliklere konu-ele alış işleyiş tarzı yahut edası ve kültür orijinli psikolojik yapı ve yaptırımları ile icra ediliş bütünlüğünü "anatomik yapı" olarak adlandırmayı uygun buluyoruz. Bunun bir diğer sebebi de kültür tarihi içinde yaşayan bir organizma mahiyetinde düşündüğümüz geleneksel şiirlerin kültürel ekolojik ve biyolojik bağlam ve bağlantılarını gösterimci teori açısından tanımlayıp tahlile uygunluklarının farklı kültürlerde farklı türler üzerinde de olsa denenmiş (Toelken 1986) olmasıdır. Bu bağlamda, âşıkların şiir konularını dinleyicide uyandırmak istedikleri duygu ve düşüncelere yönelik olarak ele alış ve işleyişlerindeki geleneksel kalıplaşmalara dayanan anlatım tutumları alınacaktır.

İster yazılı ister sözlü hangi edebî gelenekte olursa olsun yaratılan eserlerin yaratıcıları tarafından eserlerinin yüklenmesini istedikleri fonksiyon veya fonksiyonlar vardır. Bir başka ifadeyle anlatan kullandığı geleneksel anlatımı ile iletişim kurduğu dinleyiciye vermek istediği mesaj veya dinleyicide oluşturmak yahut uyandırmak istediği duygu ve düşünceler söz konusudur. Bu süreç sadece anlatandan dinleyiciye doğru tek yönlü bir akıştan ziyade özellikle yaratılış ve icra bağlamında iki yönlü bir etkileşim şeklinde ortaya çıkmaktadır. Max Lüthi'nin tabiriyle "amaç yönelimi" (goal-orientation) (1976: 357) meydana getirilecek olan edebî ürünün, yer aldığı geleneğin ölçülerinde gelenekçi olan dinleyicilerin arzu, ihtiyaç ve duymak istediklerini iyi bilen sanatkârın (1969: 18) bunlardan hareketle konusunu seçip oluşturmasında etkilidir. Dahası seçilen konunun hangi duygu ve düşüncelere yönelik olacağı ve icra edileceği topluluk içindeki rolü ve işlevlerinin ne olacağı da yaratan sanatkâr tarafından bir hedef veya amaç olarak belirlenilerek, o amaca yönelik bir anlatım tutumuyla işlenmektedir.

Âşık tarzı edebiyat geleneğinde de, âşıkların şiirlerini meydana getirmesinde gerek konunun seçiminde ve gerekse seçilen konunun işlenişinde yukarıda çizilen şemaya uygun bir yol takip ettikleri görülmektedir. Meselâ, Âşık Hüseyin Çırakman destanların konusu hakkında "Dikkate değer bütün olaylar destanın konusu olabilir." (1995b) demektedir. Ancak bu bireysel bir "dikkate değme"den ziyade destanın yaratılacağı toplumsal dokunun mensuplarınca dikkatine değer olmalıdır. Hüseyin Çırakman bu konuda "... kamuoyunun dikkatini çeken şeyler destana daha uygun oluyordu" (1995a) diyerek destan konusunun seçilişinin genel gerekliliği olan ve destanın sosyal hayat içindeki

rollerine dayanan hayatını yahut biyolojik yaşantısını etkileyecek olan "kamuoyunun dikkatini çekme"nin önemini ortaya koymaktadır.

Âşık Hüseyin Çırakman, belirlenen konunun doğrudan halkın isteklerini, beklenti ve arzularını tatmine yönelik olarak işlenişi yahut edasının belirlenmesini de "halkta böyle bir istek olduğunu biliyorum, Ondan, oradan giriyorum ve şiirimde (destan) sergiliyorum" (Çırakman 1995a) şeklinde ifade etmektedir. Âşığın "oradan giriyorum" diyerek kastettiği "o şekilde anlatıyorum" anlamında ve "istek olduğu sezilen" konunun anlatılış veya ele alınış biçimidir. Söz konusu ele alış veya anlatış biçimini " terim olarak "anlatım tutumu" şeklinde adlandırıyoruz.

Bu şekilde konusu ve anlatım tutumu (edası) belirlenmiş olan destanın veya geleneksel herhangi bir anlatının geleneksel ölçülerine riayetin, söz konusu geleneğe bağlılık duyanların oluşturduğu çevrenin gelenekçiliğine istinaden titizlikle korunması konusunda Âşık H. Çırakman "Destanı ustaca yazmak gerekiyordu. Halk, şiirin nasıl yazıldığından bilmese, anlamasa bile kulağı ölçülere, hece ölçüsüne alışmış, neyin ne olduğunu, fark ediyordu" (Çırakman 1994b) demektedir.

Açıkça görülüyor ki âşık tarzı şiir geleneği destan türünün nazım şekli ve konuların seçilişinin yanı sıra konunun işlenişinde de kalıplaşmış temayüller söz konusudur. Âşıklar ele aldıkları konuyu toplumun yapısını göz önünde bulundurarak, destanlarının toplumda görmesini istedikleri iş veya uyandırmak istedikleri duygu ve düşüncelere uygun düşen söz konusu kalıplaşmış temayüller, anlatım tutumları veya edalara göre oluşturmaktadırlar. Destanların edaları veya icra bağlamlarında konularının işleniş tarzına göre gördükleri işlevler konusunda bir kaynak kişimizin gözlemleri bu konuyu daha da açık bir biçimde aydınlatacak niteliktedir: "Halk destanı okuduklarında, destanda anlatılan olayın durumuna göre, eğer kahramanlık destanıysa gurur duyar, eğer ağıt destansa yani acı olaylar anlatılıyorsa da büyük üzüntü duyarlardı hatta ağlarlardı veya gülünç bir destansa gülerlerdi." (Gökkaya 1994).

Daha önce de işaret ettiğimiz gibi bir âşık şiirleştirmek üzere seçtiği bir konuyu, eseriyle toplumda uyandırmak istediği duygulara bağlı olarak yedi şekilde ele alabilir. Bunlar güldürme ve eğlendirme, şikâyet etme, övme, yerme, öğüt verme, bilgilendirme ve yas tutturmadır. Bu destanların konusunu ele alış ve işleyiş tarzları olarak anlatım tutumları veya edalar, Türk kültür tarihi içinde yer alan zamanla çeşitli dönüşümler geçirdiği gözlenen sosyokültürel ekolojik ortamda yaşayan organizmalar (Toelken 1986) olarak destanların

toplumsal dokudaki işlevlerini[1] de belirler.[2] Biz burada sadece âşık tarafından yaratılış bağlamında şiirden istenilen fonksiyonlara yönelik olarak seçilen konunun ele alınış tarzı anlamında anlatım tutumlarından "mizah" veya güldürüp eğlendirmeye yönelik anlatım tutumunu ele alacağız.

Bu bağlamda, "Güldürmeye/Eğlendirmeye Yönelik İşleyiş" veya "Mizah"ı, âşık tarafından destana konu olarak seçilen bir olayın, bir kişinin veya bir topluluğun veya bir nesne veya kavramın dinleyiciyi güldürmesi ve böylece eğlenerek hoşça vakit geçirmesi amacına yönelik olarak işlenmesinin hedefleyen anlatım tutumu olarak tanımlayabiliriz.

Âşık şiirleri içinde son derece yaygın bir biçim ve türe de ad olan "destan" kelimesinin Türkçede "epope" veya "epik" anlamını karşılaması ve bundan hareketle âşık tarzı destanlar içinde meydana getirilen ve cönkler vasıtasıyla günümüze intikal eden destan metinlerinin külliyetli bir miktarının "savaş" ve "kahramanlık" gibi epik karakterli konular içermesinden dolayı bazı araştırmacılar "epik karaktere haiz" olmayan fakat destan olarak adlandırılan konulardaki âşık destanlarını, destan olarak nitelendirmede tereddüt göstermişlerdir.

Âşık tarzı destanları sadece "kahramanlık ve savaş" konularını "övme" anlatım tutumuyla (edasıyla) işlemekten ibaret zan veya kabul eden bu anlayış zamanla yavaş yavaş değişir. Savaş ve kahramanlık konularını "övme" anlatım tutumuyla ele alan epik karakterli destanların dışında kalan destanları, önceleri "şathiyat", "hafif mevzulu", "destan parodisi", olarak adlandırırlar. Daha sonraları ise anlatım tutumuyla (eda) konuyu birbirine karıştırarak "mizah destanları" veya "güldürücü destanlar" olarak bir alt başlık hâlinde destan tasnifiyle uğraşanların tamamınca tasnif edilirler.

Oysa savaş ve kahramanlık konularının "övme" anlatım tutumunu (edasını) haiz olarak işlenişi âşık tarzı destanların sadece bir anlatım tutumuna göre işlenilen bir kısmını teşkil eder. Aynı konu -savaş ve kahramanlık konusu- aşağıda Âşık Hengâmî'nin Cenk Destanı'nda görüleceği gibi "övme" anlatım tutumu (edası) yerine "güldürme/eğlendirme" amacına yönelik olarak mizahi bir anlatım tutumuyla (edayla) da ele alınabilir. Herhangi bir destan

---

1 Bu konuda verilebilecek en güzel örneklerden birisi Genç Osman destanıdır. Yaratıldığı günden günümüze kadar değişik icra bağlamlarında değişik işlevler gördüğü bilinen bu destanın derlenen varyant bolluğu ve yaygınlığı göz önüne alınırsa bu daha iyi anlaşılabilir.

2 Bu işlevler kaba bir tasnif ile gelenek tarafından yüklenilen şekliyle âşığın istediği ve ona yönelik olarak meydana getirdiği yaratılış bağlamında "istenilen fonksiyon"lar ve destanın icra bağlamında yer alan dinleyiciden kaynaklanan, icra bağlamlarında "yüklenilen fonksiyon"lar olarak iki genel başlık altında toplanabilir.

konusunu istenilen anlatım tutumu ile anlatabilme özelliği bütün destan yazılan konular ve anlatım tutumları (edalar) için geçerlidir.[3]

Güldürme ve eğlendirme amacına yönelik olarak oluşturulan şiir konularının kaynağı çoğu zaman fantastik ve kahramaları kurmacadır. Bu tür bir anlatım tutumuyla meydana getirilen âşık şiirlerine örnek olarak Âşık Hengâmî'nin Cenk Destanı adıyla bilinen destanı (Gençosman 1976: 494-495) verilebilir:

Bir gemi yaptırdım ayrık köküyle
Bin pare top dizdim taze sovanı
Mısır darısından hesapsız gülle
Niyetim feth etmek Firengistanı

Bin karga götürdüm gemiye bekçi
Örümcek ağası bile yedekçi
Yüzbin serçeyi yazdım tüfekçi
Sivrisinek oynar kılıç kalkanı

Çıktı kelebekler açtı yelkeni
Reis karıncalar dikti sereni
Kertenkele orsa etti dümeni
İşaret hocamız koca fındık sıçanı

Emir ördek kaptan bastıbacaklı
Keklik topçubaşı, kızal ayaklı
Yüzbin karabacak yalın bıçaklı
Martılar uzaktan sezer düşmanı

Bulmadık engini gezdik karayı
Yulaf tarlasında yedik borayı
Leylek kaptan çekip makarayı
Bağdat çöllerinde bulduk limanı

Hind tavuğu ak sakallı ihtiyar
Eski zamanlardan kaz pehlivan var
Horoz Bey ağzından ateşler saçar
Güzel tavuk bilmez aman zamanı

[3] Bunun tek istisnası ölen kişiye saygı geleneği nedeniyle ağıt-destanlar olabilir. Öte yandan ölen köpeğe veya başka bir hayvana yakılan ağıtların mevcudiyeti ve bunların yanı sıra zamanla bazı ağıtların yakıldığı muhitlerde bile eğlenmek hoşça vakit geçirmek üzere icra edildiği ve zamanla "türküleştiği" bilinmektedir.

Akyavaş kehleleler pusuya çekti
Çarhacı pireler avcıya çıktı
Atttığı gülleler dağları yıktı
Attı kör köstebek vurdu nişanı

Tavşan her işini koymaz ihmale
Ne bakarsın tilki ile çakala
Kirpi ile sansar gelmez masala
Onların ikisi bekler ormanı

Çıktı ayılar geldi divandan
Şebek maymun asker çekti bir yandan
Kurt leşkeri püskürtünce ormandan
Eşek ah edip kıldı figanı

Arslan Bey ile kavga etmesi müşkül
Bin deve gönderdim eyledi dil dil
Sıyırınca kılıncı divane bülbül
Tahta kehlesinden saçtı al kanı

Aldı ortalığı şöyle bir korku
Ömrümde görmedim böyle bir korku
Cengin heybetinden dağıldı uyku
Uyandım elime aldım şamdanı

Hengami bu cengin medhin eyledim
Hayfa deryasını gezip belledim
Yalan yanlış bu destanı söyledim
Ömrümde demedim böyle yalanı

Bu destana dikkat edildiğinde konusunun "savaş" olduğu görülür. Ancak âşık savaş konusunu, dinleyicisinde "gülme" ve eğlenme" duyguları uyandırma amaçlı olarak güldürmeye veya eğlendirmeye yönelik olarak işlemektedir. Bu nedenle şiirini "mizahi" bir anlatım tutumuyla kurmaca bir biçimde meydana getirmektedir.

Âşık tarzı edebiyat geleneğinde "mizah"ın ve "eğlenip güldürme amaçlı yaratılan şiirlerin en yaygın olarak kullandığı anlatım tutumlarından bir diğeri de "yermeye yönelik işleyiştir (taşlama/eleştiri)" denilebilir. Her iki anlatım tutumunun da son derece geniş veya açık uçlu yapıları nedeniyle yer yer örtüştükleri hatta bir birlerine karıştıkları görülür. Bu nedenle tasnifimizde yer alan "anlatım tutumları"nın konuyu sınıflandırmaya yönelik "mutlak ölçüt"lerden

ziyade "yararlı şemsiye terimler olarak anlaşılması onları daha fonksiyonel kullanımlara taşıyabilir. Bu esneklik konusunda özellikle pek çok diğer şiir geleneği gibi âşık tarzı şiir geleneğine bağlı şiirlerin de doğaları gereği kolay kolay "tek bir" konuyla sınırlandırılmalarının mümkün olmamasıdır. Ele alınan ana konunun yanı sıra pek çok konuya değinilmesi veya telmihte bulunulması ya da bunları çağrıştırması zaten biraz da şiirin doğasındandır.

Biraz da bu nedenle, ibda veya yaratılış bağlamında birincil amacı ve işlevi her zaman "eğlenme" ve "güldürme" olmamakla birlikte hemen her zaman bu amaçları mündemiç olarak karşımıza çıkan "taşlama/yermeye" yönelik anlatım tutumunu da "mizah" başlığı altına almak çoğu zaman mümkündür. Bu bağlamda, taşlama anlatım tutumu olarak da adlandırılabilecek bu işleyiş biçimi, âşık tarafından şiirine konu olarak seçilen bir olayın, kişinin, nesnenin veya kavramın tenkit edilerek yerilmesi amacına yönelik anlatım tutumu veya edasıdır. Bu tür bir işleyişle oluşturulan şiirlere, Âşık Dertli'nin "Şeytan Bunun Neresinde" adıyla (Sever 2004: 288-89) bilinen şiiri örnek olarak verilebilir:

Telli sazdır bunun adı
Ne âyet dinler ne kadı
Bunu çalan anlar kendi
Şeytan bunun neresinde
…
Venedik'ten gelir teli
Ardıç ağacından kolu
Be Allah'ın sersem kulu
Şeytan bunun neresinde
…
Abdest alsan aldın demez
Namaz kılsan kıldın demez
Kadı gibi haram yeremez
Şeytan bunun neresinde
…
İçinde mi dışında mı
Burgusunun başında mı
Göğsünün nakışında mı
Şeytan bunun neresinde
….
Dut ağacından teknesi
Kirişten bağlı perdesi
Behey insanın teresi
Şeytan bunun neresinde

….
Dertli gibi sarıksızdır
Ayağı da çarıksızdır
Boynuzu yok kuyruksuzdur
Şeytan bunun neresinde (Sever 2004: 288-289).

Sonuç olarak âşık tarzı edebiyat geleneği içinde yer alan geleneksel şiirlerin yaratılış bağlamlarında dinleyicide uyandırılmak istenilen duygulara yönelik olarak işlenilmesi bağlamında "güldürmeye/eğlendirmeye" ve "taşlama/yermeye" yönelik anlatım tutumlarının temel özelliği olarak karşımıza "mizah"ın çıktığı görülmektedir. Mizahın başta yakın yüzyıllara kadar bir aşağılama unsuru olarak kabul edilen "gülme", "gülünme" ve dolayısıyla "gülünç olma" hâlinin öznesi olarak taşıdığı önemi âşık şiirinde de devam ettirmiştir. Buna bağlı olarak özellikle "âşık atışmaları"nın en yaygın, âdeta olmazsa olmaz konumunda vazgeçilmez "anlatım tutumu olarak karşımıza çıkar. Hiç şüphesiz bunun kahvehane bağlamında "müşteri" kimliğiyle gelen "hoşça vakit geçirerek" eşi dostuyla birlikte gülüp eğlenmek isteyen dinleyicinin en temel beklentisine yönelik olmasıdır. Dahası, mizahi anlatım tutumlarıyla gülmeyi güldürmeyi amaçlayan anlatım tutumunun diğer anlatım tutumlarına göre taraflar arasındaki mesafeyi en kestirmeden kısaltıp "buzları kıran" ve insanları kaynaştıran işlevleri de sözünü ettiğimiz yaygın kullanımda son dere önemli bir yere ve role sahip olmalıdır. Aynı şekilde insanların birbirlerini kırp geçirebilecekleri, sertleşip gerginleşip ilişkilerini ve iletişimlerini kopma noktasına getirebilecekleri konuları "diadaktik", "haber veren" anlatım tutumları yerine, mizahi ve taşlama anlatım tutumlarıyla ele alarak esnetip yumuşatıp güldürüp eğlendiren anlatım tutumlarıyla işlemek sosyal ve toplumsal daha yapıcı ve birleştirip bütünleştiricidir. Bu yönü ve bu yöndeki gizli açık işlevleriyle mizahi ve taşlamaya yönelik anlatım tutumlarının Türk kültüründe hoşgörü, birbirine tahammül ve tolerans duygularını geliştiren ve yayan bir yere ve role de sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Bundan dolayı da âşık tarzı edebiyat geleneğinin "topluluk yapıcı" (community building) rol ve işlevlerini ifa etmede mizah ve taşlamanın nerdeyse daima ön planda olduğu kendiliğinden ortaya çıkmış olmaktadır. Bir başka ifadeyle âşıklar mizah ve taşlama anlatım tutumlarını kullanarak icralarında (fasıllarda) kendilerini dinlemeye gelenlere çoğunlukla bu anlatım tutumlarıyla meydana getirdikleri şiirlerle seslenmekte ve hem kendisiyle onlar arasında hem de dinleyicilerin birbirleri arasındaki "buzları kırıp" onları birbirleriyle daha da samimileştirmektedirler. Aynı durum âşıkların karşılıklı atışmalarında en işlevsel olması nedeniyle şiir üretiminde nerdeyse en yaygın anlatım tutumu konumundadır. Atışmanın sonucunun ortaya çıkmasıyla kazanan âşığın "sicillemesi" kısmında üretilmiş olan sicillemeler belki de mizahi ve taşlama

anlatım tutumlarıyla meydana getirilen şiirlerin en şaheserlerinin ortaya çıktığı kısım oluşları büyük ölçüde bu çalışmanın konusunu oluşturan anlatım tutumlarının, mizahi ve taşlama anlatım tutumlarının yukarıda işaret ettiğimiz işlevsellikleriyle doğrudan ilişkili olduğunu söyleyebiliriz.

Kaynaklar

ÇIRAKMAN, Hüseyin (1994), "Âşık Hüseyin Çırakman", (Çorum/Sungurlu 1930) ile 17.07.1994 tarihinde, Ankara'da Hülya Akay tarafından yapılan mülakat, görüşmenin ses kaydı ve deşifre edilmiş metnin bir kopyası Ö. Ç. arşivindedir.

ÇIRAKMAN, Hüseyin (1995a), "Âşık Hüseyin Çırakman", (Çorum/Sungurlu 1930) ile 15.05.1995 tarihinde Ankara'da Pelin Koç tarafından yapılan mülakat, görüşmenin ses kaydı ve deşifre edilmiş metnin bir kopyası Ö. Ç. arşivindedir.

ÇIRAKMAN, Hüseyin (1995b), "Âşık Hüseyin Çırakman", (Çorum/Sungurlu 1930) ile 21.05.1995 tarihinde Ankara'da Feyza Baştuğ ve Pınar Kasaboğlu tarafından yapılan mülakat, görüşmenin ses kaydı ve deşifre edilmiş metnin bir kopyası Ö. Ç. arşivindedir.

ÇOBANOĞLU, Özkul (1996), "Aşık Tarzı Şiir Geleneği İçinde Destan Türü Monografisi", Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

ÇOBANOĞLU, Özkul (2000), *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Akçağ Yayınları, Ankara.

GENÇOSMAN, Kemal Zeki (1972), *Türk Destanları*, Hürriyet Yayınları, İstanbul.

GÖKKAYA, Metin (1994), "Emekli memur, Metin Gökkaya" (Sivas/Zara 1934) ile 18.09.1994 tarihinde Ankara'da Meltem Gökkaya tarafından yapılan mülakat, görüşmenin ses kaydı ve deşifre edilmiş metnin bir kopyası Ö. Ç. arşivindedir.

LUTHİ, Max (1976), "Goal-Orientation in Storytelling", *Folklore Today*, ed. Linda DÉGH ve H. GLASSİE, Indiana University Press, Bloomington, s. 21-41.

SEVER, Mustafa (2004), *Türk Halk Şiiri*, Kurmay Yayınları, Ankara.

TOELKEN, Barre (1986), "Context and Meaning in the Anglo-American Ballad.", *The Ballad and the Scholars: Approaches to Ballad Study,* ed. D. K. WILGUS ve B. TOELKEN, University of California Press, Los Angeles.

SANAL MEDYADA HALK EDEBİYATI KARİKATÜRLERİ ÜZERİNE MİZAHİ AÇIDAN BİR DEĞERLENDİRME

P. Nurdan GÜMÜŞTEPE[*]
Berna AYAZ[**]

Türk Halk Kültüründe Mizah

Arapça "muzâh" sözcüğünden Türkçeye geçen mizah kelimesi, "Bir gerçeği alay, nükte ve latîfelerle süsleyip güldürücü yanlarıyle ortaya koyan sözlü veya yazılı sanat türü, gülmece" (Ayverdi, 2005: 2089) olarak açıklanmıştır. Dilimizdeki karşılığı "gülmece" olarak ifade edilen mizahın çeşitli ansiklopedilerde; "gerçeğin güldürücü yanlarını ortaya koyan sanat türü" (*Meydan Larousse* 1972: 852), "olayların gülünç, alışılmadık ve çelişkili yönlerini yansıtan, insanı düşündürme, eğlendirme ya da güldürme sanatı" (*Ana Britannica* 1986: 628), "Edebiyatta düşünceleri espri ve nükteyle süsleyerek anlatan söz ve yazı çeşidi" (*TDVİA* 2005: 205) şeklinde tanımları yapılmıştır.

Kâşgarlı Mahmut'un *Divan'ü Lügat-it Türk*'ünde de mizah kelimesi yerine "Külüt" kelimesi kullanılmış, halk arasında gülünç nesne olan külüt, önce gülüte oradan da gülünç ve gülmeceye dönüşmüştür (Alpin 1998: 4).

Koestler'e göre mizah, yaratıcılığın kesin sınırlarla birbirinden ayrılamayan üç alanından biridir. Bunlar; bilim, sanat ve mizahtır. Koestler, yaratma sürecinin bu üç alanda da aynı süreci izlediğini iddia eder. Ona göre mizahı diğer iki daldan ayıran tek nokta, duygusal iklimdir. Mizahta saldırgan olan duygusal taraf, sanatta beğeni dolu, bilimde ise tarafsız ve meraklıdır (Koestler, 1997: 3).

Adams'a göre, komik veya eğlendiren hareket veya ifade, kişinin hoşça vakit geçirmesine katkıda bulunan ve gülmeyi oluşturan her şey, mizaha ait bir

[*] Arş. Gör. / Bülent Ecevit Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı / nurdangumustepe@gmail.com

[**] Yrd. Doç. Dr. / Bülent Ecevit Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı / bayaz10@gmail.com

tanımlamadır. Mizah, genel olarak komik bir dürtüyle başlayan, gülümseme veya gülme gibi bir tavırla biten, genelde hoşnutluk veren bir deneyim olarak görülmektedir (Yardımcı 2010: 2). Gündelik hayatta da insanlara mizahın ne olduğu sorulduğunda, kendilerini güldüren her şeyi mizah olarak tanımladıkları görülecektir.

Aziz Nesin bu konuda gülmecenin, seslendiği insanı hangi oranda olursa olsun sağlıklı güldürebilen her şey, olduğunu söyler. Ona göre gülmecedeki gülme eyleminin sağlıklı gülme olması çok önemlidir. Bir insan gıdıklanarak, güldüren haplar aracılığıyla, kimyasal maddeler etkisi ile aptallıkla veya yalandan, sahtecilikle gülme eyleminde bulunabilir ancak bunların hiçbiri sağlıklı gülme kategorisine girmez (1973: 15-16).

Mizahın kökeninde eğlence ve hoşgörünün yer aldığını söyleyen Ferit Öngören ise her gülmenin mizahı ilgilendirmediği gibi her mizah ürününün de insanı güldürmeyeceğini savunur ve mizahın fıkra, mizahi hikâye, mizahi şiir, karikatür, kukla ve komedi gibi değişik türlerde ortaya çıktığını ifade eder (1983: 11-19).

Ünlü karikatüristimiz Cemal Nadir'e göre ise mizah "Az sözle veya çizgi ile çok şey düşündürmek sanatı" demektir (Konar 2005: 8).

En basit tanımı ile mizah, gülünç ya da eğlendirici olmak üzere tasarlanmış herhangi bir şeydir (Güler 2010: 169).

Görüldüğü üzere, mizah ve gülme ilişkisi konusunda pek çok farklı fikir ortaya atılmıştır. Ancak yaygın olan görüş, her gülmenin bir mizah sonucu gerçekleşmediği ancak mizahın güldürme fonksiyonunu sağlaması gerektiği düşüncesidir.

Gülmeye, dolayısıyla mizaha karşı gösterilen tutum, çağlara ve toplumlara göre her daim farklılık göstermiştir. Batının özellikle geleneksel toplum yapısının hâkim olduğu Orta Çağ dünyasında bu tavrını belirlemede din etkili olmuştur. Olabildiğince sert olan din anlayışının öngördüğü züht seviyesine ulaşma yolunda takınılması gereken tavır; az yemek, az uyumak, az gülmek ve az konuşmakla sağlanabilirdi. Umberto Eco'nun bilinen romanı *Gülün Adı*'nda, tutucu rahip Jorge de Burgos da manastırda mizahın olmasını istemez ve Aristoteles'in *Komedya*'sını yok etmeye çalışır. Çünkü o çağda gülme, bir meydan okuma ve karşı çıkma olarak görülmektedir. Hristiyanlığın gülmeye karşı bu tutucu tavrı İslamiyet'te de mesafeli bir yaklaşım olarak devam etmiş ancak tamamen yasaklayıcı bir tavır sergilenmemiştir (Konar 2005: 2-3).

Hayata bakış açısı itibarı ile Batı toplumundan çok farklı bir yaşantıya sahip olan Türklerde, İslamiyet'ten önce de gülmenin toplumsal olarak denetlendiği göze çarpar. Ne Yunanlıların tanrıları gibi çeşitli insani özelliklerle

anlatılan gök tanrıların ne de toplumun örnek aldığı kahramanların güldükleri ifade edilmemiştir. Göktürk kitabelerinde bir kez dahi geçmeyen gülme kelimesi, sadece Oğuz Kağan destanında "Sevinç atıp, küldi" şeklinde bir tek yerde söz konusu edilmiştir (Usta 2009: 30). Burada tam anlamıyla yasaklanan bir gülme, mizah mevzusu değil; yalnızca toplumun örnek aldığı ve kahramanlıkları ile ün salmış kişilerin korunması gereken ciddiyet vasıflarının gereği bir durum söz konusudur.

Türkler, geçici dünya hayatını "oyun ve eğlence yeri", asıl gerçek hayatın ise "ahiret" denen öte dünya olduğunu söyleyen İslamiyet inancını kabul ettikten sonra gülme konusunda daha bir orta yol benimsemişlerdir (Konar 2005: 3). Geçici dünya hayatı için tasalanmak yerine, eğlenmekten mahrum kalmamışlardır. Bu konuda oldukça geniş bir kültürel alt yapıya sahip olan Türk milleti, zaman içerisinde kendi mahallî ve millî mizah tiplerini oluşturmuştur. Özellikle sözlü mizah dönemi bu konuda oldukça zengindir. Bu konuya ilk örneklerden belki de ilki sayılabilecek olanlar; Dede Korkut Hikâyelerinde "Mukaddime" bölümünde kadınların tasvir edildiği kısım ile Deli Dumrul hikâyesinde Dumrul'un Azrail ile yaptığı konuşmaların bazılarını kapsayan bölümdür. Bu bölümler mizahi bir üslupla yazılmıştır (Bayrak 2001: 174).

Sonraki yüzyıllar içerisinde ortaya çıkan Türk sözlü mizahının en önemli tipleri ise Nasrettin Hoca, Bektaşi, İncili Çavuş ve Bekri Mustafa'dır. Bu tiplerin dışında Türk toplumunun geleneksel tiyatro ürünlerinden olan Karagöz ve Hacivat'ı, orta oyunu, meddahları, Keloğlan masalları, yöresel fıkraları, çeşitli türkü ve mânileri de mizahi yönden değerlendirildiğinde geniş malzeme barındırmaktadır.

Halk edebiyatında başlıca mizah barındıran türlere bakıldığında akla ilk olarak gelen, fıkralardır. Osmanlıda "latife" adıyla da ifade edilen fıkralar; toplumun yaşantısındaki aksaklıkla, aile, hukuk, terbiye, yardımlaşma gibi pek çok konuyu halkın güleçliği ile dile getirir. Bu suretle sözlü halk edebiyatı ürünleri arasında, mizahı temsil eden en tipik yapılardan birisidir. Bunların en güzel örnekleri ise Nasrettin Hoca, İncili Çavuş, Bekri Mustafa, Bektaşi gibi mahallî tipler etrafında gelişmiştir. Bunların dışında Karadenizli, Kayserili, Konyalı, Çemişkezekli gibi yörelere ait fıkralar veya çeşitli Anadolu azınlıklarına ait fıkralar da bulunmaktadır.

Halk edebiyatında mizah içeren bir diğer tür masaldır. Masalların özellikle giriş kısımlarında, bazen ortalarda ve sonlarda dinleyenin dikkatini çekmek için söylenen tekerlemelerde mizahi söylem ön plandadır. Tekerlemeler dışında, vakalar itibarı ile mizah unsuru taşıyan masallara en güzel örnekler ise Keloğlan masalları içerisinde bulunmaktadır. Kıvrak zekâsı ile öne çıkan bir

masal kahramanı olan Keloğlan'ın şahsında Türk halkının gülme ve güldürme anlayışına dair pek çok özellik gizlidir.

Halk şairleri olarak da bilinen saz şairlerinin şiirlerinde de çoğu zaman mizahi unsurlara rastlamak mümkündür. Özellikle atışmalarda rakibin şairlik gücünü tartmaya veya yermeye yönelik ifadelerde çoğu zaman mizahi bir üslubun kullanıldığı görülür.

Geleneksel Türk halk tiyatroları kapsamına giren Karagöz ve orta oyunu başta olmak üzere, seyirlik halk oyunlarında yer alan özellikle taşlama ve eleştirilerde mizahı yön ağır basmaktadır. "Türk gölge oyunu Karagöz'deki mizahın pek azı espriden doğar. Karagöz'deki mizah genel olarak sesten ve hareketten oluşur." (Türkmen 2009: 99). Yine temeli taklitle birlikte hikâye etmeye dayanan meddah gösterileri de mizahın görsel kısmı ile birlikte, kinayeli, tenkitli söyleyişlerini, jest ve mimiklerle yapılan gülünç ifadeleri bünyesinde barındıran halk kültürüne ait mizah örneklerinden birisidir.

Bunların dışında; Türk halk kültüründe zengin ve köklü bir geçmişi olan bilmeceler, atasözü ve deyimlerde de çoğu zaman anlam ve söyleniş itibarı ile mizahi bir üsluba rastlamak mümkündür (Albayrak 2005: 208-209).

Mizah da edebiyatın sözlü ve yazılı dönemlerine paralel olarak, zaman içerisinde yazıya geçirilen ürünlerde ve yeni üretilen yazılı edebiyat eserlerinde kendisine daha geniş bir zemin bulmuş ve matbaa sayesinde de daha geniş bir sahaya yayılma olanağına kavuşmuştur.

Türk sözlü mizahının en tanınmış tipi olan Nasrettin Hoca, yazılı mizaha geçildikten sonra da dergilerde, gazetelerde ve pek çok kitapta fıkraları ile yer almış, sözlü ve yazılı mizahı birleştiren bir tip olmuştur (Varlık 1985: 1092). İncelememize konu edilecek karikatürler içerisinde rastlanılan Nasrettin Hoca karikatürleri de onun çağlar boyu değişen mizah anlayışı içerisinde daima yer bulduğunun ispatıdır.

Bektaşi, İncili Çavuş gibi halk kültürüne ait sözlü mizah tiplerinin de yazılı mizahta, dergilerde, gazetelerde yer aldığı görülmüştür. Ancak her ne kadar belli sözlü mizah tipleri yazılı mizahta da yaşatılmış olsalar da basınla mizahın birleşmesi sonucunda sözlü mizahın belli başlı toplulukları -Karagöz Hacivat ve orta oyunu gibi-yok olmaya yüz tutmuştur. Bu durumun en büyük zararı, sözlü halk kültürüne ait mizahi tiplerin yazıya geçirilemeden kaybolmasına neden olmasıdır. Faydası ise daha geniş kitlelere ulaşabilmesi olmuştur. Hatta Türk mizahı bu sayede millî sınırlar içerisinde kalmaktan kurtulmuş ve milletler arası bağlantılar sağlayan bir unsur hâline gelmiştir.

Zaman içerisinde sözlü mizahtan yazılı mizaha geçilmesi, onun kapalılığını ve gizliliğini de ortadan kaldırmış, yazarlar görüşlerini daha açık bir dille

dile getirmeye başlamışlardır. Bu açıklık ise bir takım kısıtlamaları ve yasaklamaları beraberinde getirmiştir. Yazılı mizaha geçilmesiyle birlikte, eskiden sözlü mizah mesleklerini icra edenleri destekleyen kitlenin yerini daha geniş bir okuyucu kitlesi almıştır. Toplum tarafından beğenilen dergi ve gazeteler yayın hayatına devam etmiş, okuyucu kitlesi tarafından beğenilmeyenler ise yayın hayatına son vermiştir. Bu süreç içerisinde, mizahın aktarımında yeni türler ortaya çıkmış, özellikle karikatür büyük önem kazanmıştır (Öngören 1998: 22-23). Bu noktada mizahın yeni aktarım yollarından biri olarak görülen Türk karikatürünün zaman içerisindeki gelişiminden kısaca bahsetmek ve bunun gelişen internet kullanımı sayesinde, sosyal ağlar vasıtasıyla yaygınlaşması hususuna değinmek istiyoruz.

Bir Mizah Aracı Olarak Türk Karikatürü ve Sosyal Medya İlişkisi

Karikatür, İtalyanca 'caricare - abartmak, büyütmek' kelimesinden doğmuş ve daha sonra 'caricatura' kelimesi hâline dönüşmüştür. Toplumsal, siyasal ya da gündelik olayların yergisel ya da mizahi tasviri olarak tanımlanır (Güneri 2008: 68).

Öngören'e göre mizahın fıkra, şiir, hikâye gibi türleri söze dayalı, karikatür, kukla ve komedi gibi türleri ise görüntüye dayalı olduğundan dolayı mizahı "söze dayalı" ve "görüntüye dayalı" olmak üzere iki ana bölüme ayırmak uygun olacaktır. (1983: 11-19). Karikatür, mizahi ögelerin en kalıcı biçimde yansıtıldığı alanlardan birisidir. Mizahın görüntüye dayalı kısmına girdiği kabul edilen karikatürlerde aslında çizginin ve sözün birlikte kullanıldığı ve bu noktada edebî bir değer de kazandığı göze çarpmaktadır.

Karikatürün gülmece ve mizah ile ilgili kullanımının yanında edebî yönden öneminin de dikkate değer olduğu bilinmektedir. Özellikle günümüzde çıkan karikatür dergileri bu yönden edebiyat araştırmalarında dikkat çeken unsurlardan biri olmalıdır. Mizah dergileri Türk edebiyatının anlam bakımından zenginleşmesini sağlamış ve sağlamaya devam etmektedir (Durmaz 2014: 1). Türk mizah dergilerinin sayesinde yaygınlaşan karikatür tarihimize dair bilgi sahibi olabilmek için Türkiye'deki mizah basını ve karikatür gelişimine de kısaca değinmek gerekmektedir.

Türk basınında ilk süreli mizah yayını bir gazete ilavesidir. 1868 yılında Ali Reşat ve Filip Efendi tarafından kurulan *Terakkî* gazetesi, 1869 yılında haftanın iki günü ilaveler vermektedir. Bu ilavelerden biri kadınlara yönelik diğeri ise mizahidir. Yine *Terakkî* gazetesi tarafından yayımlanan ikinci mizah ilavesi de haftanın iki günü yayınlanan *Letaif-i Âsar*'dır (Varlık 1985, 1093). İçinde karikatürün de olduğu bu yayınlar Türk yazılı mizahının öncüleri olmakla birlikte dönem içindeki dergiler ve sonrakiler için de ilkörneklerdir.

Osmanlı Devleti'nde ilk mizah gazetesi 1870 yılı sonlarında yayın hayatına giren ve Teodor Kasap tarafından çıkartılan Diyojen'dir. Gazete ilk önce Ermenice, Rumca ve Fransızca olarak yayımlanmış daha sonra Türkçe olarak çıkmıştır. Diyojen gazetesini takiben, süreli mizah yayınları devam etmiştir. Tanzimat dönemi mizah yayınları şöyle sıralanabilir: *Asır* gazetesi tarafından verilen mizah ilavesi (1870), Teodor Kasap tarafından çıkarılan *Hayal* (1871), *Çıngıraklı Tatar* (1872), Zaharya Beykozluyan tarafından çıkarılan *Latife* (1871), Antuvan Efendi'nin çıkardığı *Kamer*, *Medeniyet* gazetesinin ilavesi *Şariveri Medeniyet* (1873), Mihaliki Efendi'nin çıkardığı *Şafak* (1874), Basiretçi Ali Efendi'nin çıkardığı *Kahkaha* (1874), Tevfik Bey'in çıkardığı *Geveze* (1875), *Meddah* (1875), Mehmet Tevfik Bey tarafından çıkarılan *Çaylak* (1876) (Varlık 1985: 1095).

Meşrutiyet Dönemi, mizah dergileri açısından son derece zengin ve renkli bir dönemdir. İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile (1908) mizah basını büyük bir canlılık kazanır ve ardı ardına mizah dergileri çıkmaya başlar. II. Meşrutiyet'in yarattığı coşku, basında sansürün sona ermesi, 30 yıllık istibdat döneminin bitişi ve II. Abdülhamit'e karşı kazanılan zafer, büyük ve uzun süren suskunluğu mizahın bütün olanaklarıyla kullanacaktır. 1878'den beri sansürle engellenen muhalefetin adresi, yine yazılı basın olur. Bu dönemde mizah dergilerinde sayıca büyük bir artış görülmüştür. 1908 Meşrutiyeti ile böylesine bir patlama yapan mizah basınının, öncülleri ve toplumsal bağlamı göz önünde bulundurulmalıdır (Yazıcı 2011: 1301).

Cumhuriyet dönemine doğru gelindiğinde ise *Zümrüdüanka* (1923), *Kelebek* (1923), *Cem* (1928), *Kahkaha* (1928), *Karikatür* (1934-1948), *Yeni Nasreddin Hoca* (1936), *Markopaşa* (1950), *Karakedi* (1950-1960), *Tef, Dolmuş* (1950-1960), *Taş-Karikatür, Zübük* (1960-1970), *Gırgır* (1972), *Mikrop* (1978), *Fırt, Çarşaf, Limon* (1986), *Hıbır* (1989), *Dıgıl* (1989), *Deli* (1991), *Leman* (Limon'un devamı), *HBR Maymun* (Hıbır'ın devamı), *Ustura, Yorgan* (1992), *Biber* (1994), *Penguen, Gümgüm, Lemanyak, Lombak* ile kökleşen, özgünleşen mizah gazeteciliği / dergiciliği içinden kalıcı eserler ortaya koyan yazarlar çıkmıştır (Özdemir 2008: 55-56).

1990 sonrasında artan mizah dergisi çeşitliği, 2000'lerde de devam etmiştir. 2002 yılında bir grup karikatürist yeni bir dergi çıkartmak üzere *Leman* dergisinden ayrılır. 1996'da Selçuk Erdem'le birlikte *LeManyak*'ı çıkaran ve 2001'de on bir arkadaşıyla birlikte dergiden ayrılarak *Lombak*'ı mizah dünyasına kazandıran Bahadır Baruter, *Mavra Zamanı, Pazar Sevişgenleri* ve *Zemheri* adlı kitapları büyük ilgi gören Metin Üstündağ, otuz binin üzerinde kitap satışı olan Selçuk Erdem, 1990'da televizyona yaptığı Plastip Show'la tanınan ayrıca *Limon* ve *Leman* dergilerinde Kamikaze ve Marlon köşeleri-

ni çizen Erdil Yaşaroğlu ve Kötü Kedi Şerafettin tiplemesiyle mizah dünyasında yeni bir çığır açan Bülent Üstün'den oluşan ekip 2002 yılının Eylül ayında *Penguen* dergisini çıkartır (Durgeç 2009: 116). 2007 yılının Ağustos ayında *Penguen* dergisinden ayrılan Yiğit Özgür, Ersin Karabulut, Oky, Umut Sarıkaya, Uğur Gürsoy ve Memo Tembelçizer isimli altı karikatürist tarafından kurulan *Uykusuz* adlı mizahi karikatür dergisi ise yayın hayatına 5 Eylül 2007 günü başladı (https://tr.wikipedia.org/wiki/Uykusuz, Erişim tarihi: 20.03.2016).

Mizah basını Türk medyasının en hızlı gelişen alanlarından birisidir. Bunda toplumun kültürel kodlarına ait mizahi tiplerin, mizah ruhunun ağır bastığı düşünülebilir. Türkiye'de son yıllarda hızlı bir gelişme ve yayılma gösteren mizah dergileri sayesinde, toplumu ilgilendiren her konuda çizimlerin yer aldığı karikatürler, yazılı basında önemli bir yere sahip olmuştur. Özellikle internetin yaygın kullanımı ile birlikte facebook, twitter, instagram gibi sosyal paylaşım sitelerinin de aracılığı ile dergi sayfalarındaki bu karikatürler çok daha geniş kitlelere ulaşmaya başlamıştır. Son yıllarda mizahi karikatür dergileri içerisinde en popüler olanlar; *Penguen, Leman, Uykusuz, Gırgır, Naber, OT* gibi dergilerdir. Son yıllarda artan sosyal medya kullanımı, mizah dergileri için de etkili olmuş, hemen hepsinin sosyal medyada kendilerine ait resmî sayfaları yer almaya başlamıştır.[1]

Türk karikatürünün gelişimi yukarıda bahsi geçen mizah dergileri ile başlamış ve devam etmiştir. Günümüzde mizahın en etkili aktarım yöntemlerinden birisi olan karikatürler sadece siyasi değil toplumu ilgilendiren her alanı konu edinmeye başlamıştır. Bahsi geçen sosyal ağlar sayesinde iyice yaygınlaşan bu karikatürler içerisinde, halk edebiyatına ait olan ürünlerle ilgili de pek çok karikatürün yer aldığı tespit edilmiştir.

Mizah Unsuru Olarak İncelenen Karikatürlerde Halk Edebiyatı Ürünleri

Halk edebiyatı ürünleri, mizahi unsurlar içerenler hariç, gülme unsurunu ya da mizahı sağlayan pek fazla unsur içermezler. Ancak bu unsurlar günümüz dünyasında farklı bakış açılarıyla sağlanabilmektedir. İşte karikatür debunlardan bir tanesidir (Durmaz 2014: 3). Karikatürlerde gayet ciddi konular bile mizah bakış açısı ile çizimin de vermiş olduğu görsel mizah unsurları ile birleşerek gülünç bir şekilde ifade edilebilmektedir.

---

[1] Örnek için bk. https://www.facebook.com/penguendergisi/?fref=ts https://www.facebook.com/UykusuzResmi/?fref=ts , https://twitter.com/penguendergi?lang=tr https://twitter.com/uykusuzdergi?lang=tr , https://www.instagram.com/penguendergi/

Mizahın ortaya çıkması ya da neyin mizah ögesini oluşturduğu üzerine birçok görüş mevcuttur bunlardan dikkat çekici olan ise Morreall'in görüşleridir. Bu görüşler ciddi görünen yapının nasıl mizaha dönüşebileceğinin maddelerini içerirler.

Bu bağlamda nesne ya da durum uyumsuzluğu ile bir insanın o nesneyi ya da durumu temsil edişindeki uyumsuzluk arasındaki farkın tespit edilebilmesi için konunun şeylerdeki uyumsuzluk ve sunuştaki uyumsuzluk olarakiki ayrı başlık altında ele alınması gerekir.

I. Şeylerdeki Uyumsuzluk

A. Bir nesne ya da insana ait bazı bozuklukların o nesne ya da kişiyi beklenmeyecek ölçüde bayağılaştırması.

İnsana ait bozukluklar:

1) Fiziksel bozukluklar

2) Bilgisizlik ya da cahillik

3) Ahlaki bozukluk

4) Başarılamayan işler

B. O şey sanılanın başka bir şey olması

C. Rastlantılar

D. Karşıtların birliği

E. Uygunsuz bir yerde ya da durumda olan şeyler

II. Sunuştaki Uyumsuzluk

A. Dilin söyleme dayalı mekaniğindeki uygunsuzluk

B. Dilin taşımaya alışkın olduğu mesajın uyumsuzluğu (Güvenç 2011: 161-162).

Burada sayılan maddeler mizahi unsurların oluşmasını sağlamakta ve bu bildiride örneklerde sunulacağı gibi, mizahla pek alakası olmayan bazı türlerin dönüşümlerini göstermede kullanılacak yapılardır. Tarafımızdan incelenen halk edebiyatına ait ürünler ile ilgili karikatürlerde de bu tarz bir mizahi anlatım tespit edilmiştir.

Seçmiş olduğumuz karikatürlerden ilk yedi tanesi, âşıklık geleneği ile ilgili karikatürlerdir. Âşıklık geleneğine ait farklı noktalara değinerek yapılan bu çizimlerde, belli özellikler veya belli âşıklar seçilerek onlar üzerinden mizah oluşturulmuştur.

Karikatür 1

Birinci karikatürde âşık olarak gösterilen kişinin ilk söylediği dizeler, âşıklık geleneğine uygun, bulunduğu yörenin topraklarını, arazisini tanımladığı "Bulanıktır deresi içilmez, kıraçtır toprağı ekilmez…" sözleri ile başlar. Ancak yan taraftan bir kişinin, âşığın arsasına müşteri çıktığını söylemesi üzerine âşığın söylemi hemen değişecek ve güncel olarak değer atfeden konulara dair bir dize dile getirecektir. "Metro geçecek diyorlar buradan dilooy…" ifadeleri normal şartlarda bir âşığın şiirinde yer almayacak cümlelerdendir. Bu noktada sunuşta gerçekleşen uyumsuzluk dolayısıyla yapılan bir mizah söz konusudur.

Karikatür 2

2. karikatürde saz şairlerinden; XVIII. yüzyılın son çeyreğinde doğmuş olup XVIII-XIX. yüzyıllar arasında yaşadığı düşünülen Dadaloğlu'nun karakterine yönelik bir mizah söz konusudur. Devletin, mensubu bulunduğu Avşar boyuna ait iskân politikalarını eleştirmesinden dolayı asi gibi gösterilmeye çalışılmıştır (Albayrak 1993: 397-398). Ancak o yaşadığı dönemde toplumun sesi olmuş önemli bir halk ozanından başka biri değildir. Karikatürist, genel itibarıyla hisli şiirler yazdığı bilinen âşıklar içerisinde, ismi eleştirel şiirleriyle anılmaktan, sert bir karaktere sahip olduğu düşünülen Dadaloğlu'nun bu durumunu, kendi ağzından mizahi olarak işlemiştir. Önce Dadaloğlu'nun;

hisli, kırılgan bir şair olarak görülmek istediğini ancak adından özgüven fışkırdığını düşündüğünü görürüz. Ardından söylemeye başladığı ilk deyiş: "Dadaloğlu der ki sen sen ol el sözü dinleme!.." şeklinde gelince, kendi kendine, güncel argo tabirle "Verdim yine ayarı" diye düşünerek yine insanları ikaz ettiğini düşünür. Güncel bir ifade olan "ayar vermek" sözcüğünün geleneksel bir şair ağzından duyulması burada mizahı sağlayan en önemli unsurdur.

Karikatür 3

Yukarıdaki karikatürde ise âşıkların sevgiliye söylediği türkülerden birisinin çizimle canlandırılması söz konusudur. Kütahya-Denizli yöresine ait olduğu söylenen "GaydırıGubbak Cemilem" adlı türküde, âşığın sevdiğine hitap ederken kullandığı "gaydırıgubbak" ifadesi ("Gaydırı" sözcüğü, "salına salına yürüyen güzel" anlamına gelen "gaydalı" kelimesindendir. "Gubbah"ın da "kıpır kıpır, oynak" anlamındaki "kahpe" sözcüğünün Ege şivesindeki söylenişi olduğu düşünülmektedir.) günümüz gençlerinin sevdiklerine hitap şekilleri düşünüldüğünde, söyleniş ve anlam itibarı ile de oldukça farklı görülmektedir. Cemile'nin sevdiğine yani âşığa hitaben "Ben sevmediğin yaptığın türküden belli" derken, bu ifadenin hiç de günümüzün sevgi içerikli sözlerine benzemediğini vurgulamış, âşık ise "Aa olur mu hiç Cemile?" diyerek aynı türküyü söylemeye başlamıştır. Âşığın "Aa olur mu hiç Cemile?" ifadesinden sonra farklı bir şey söyleyeceği beklentisi yaratılmış ancak beklentinin başarısızlıkla sonuçlanarak aynı türkünün söylenmesi mizahı oluşturan en önemli unsur olmuştur.

Karikatür 4

4 numaralı karikatürde ise bir saz şairinin, yabancı uyruklu[2] olduğu düşünülen bir diğer çalgıcının müziğini, âşıklık geleneğine ait sözlerle icra etmesinden duyduğu hoşnutsuzluk işlenmiştir. Karikatürdeki resmin üst bölümünden bir kadının gelmekte olduğu görülmektedir. Kadına âşık olduğu düşünülen bu yabancı kişi, elinde kendi yöresine ait bir sazla ancak âşıklık geleneğine ait cümleleri kendi ülkesine ait hitap sözcükleri ile harmanlanmış şekilde kullanarak seslenir: "Bir leydi gelir naz ile, lordum ağlar saz ile" ifadesinde, Batıya ait unvan kelimeleri olan leydi ve lordu, âşıklara özgü bir üslupta söylenmiş dizeler içerisinde kullanmanın, buradan ortaya çıkan zıtlık akabinde mizahı oluşturduğu görülmektedir. O sırada arkadan gelen âşığımız ise bu duruma sinirlenip "Yürü git lan" diyerek bu tipi hem kendi muhitinden uzaklaştırmak istemekte hem de sevdiğine âşığımızın geleneksel üslubuna ait seslenişinden duyduğu rahatsızlığı ifade etmektedir. Nitekim bu durum da bu yabancının uygunsuz bir durumda yanlış bir hareket yapmasından kaynaklanan mizahı ortaya çıkarmaktadır.

[2] Fransız, İngiliz veya İtalyan olabilir. Eski çağlarda bu ülkelerde yaşayan halkların kıyafetlerini andırdığı için böyle düşünülmüştür.

Karikatür 5

Bu karikatürde günümüz toplumunda yer alan, çocuklara dinletilen müziklerin onların gelişiminde olumlu etki yapabileceği görüşü için halk türkülerinin kullanılmasından doğan bir mizah söz konusudur. Karikatürde, daha çok anne karnında bebeklere klasik müzik dinletilmesine yönelik yaygın görüşe karşı, zaten doğmuş olan çocuğunu uyuturken halk türküleri ile büyütmek isteyen geleneksel bir baba ile karşı karşıya kalmaktayız. Âşıkların çevreyi betimlediği türkülerden birini çalan baba "Akaar derinden suları bir ince pınarın şırıl şırıl oyyy!.." sözlerini söyler söylemez yanındaki arkadaşı oğlunun altına işediğini fark eder ve babaya söyler. Bu bölümde oğlanın küfürlü bir ifade ile "S…m çayını deresini!.." diye kızması mizahı oluşturan en önemli cümlelerden birisidir. Fiziksel olarak çocuğun yatağa işemesi durumu onu rahatsız etmiştir ve bu olayın gerçekleşmesinin sebebi de babasının, o uyurken onun tuvaletini getirme olasılığı yüksek olan sözcükler içerek türküler okumasıdır. Fiziksel bir durumun mizahı, halk edebiyatına ait türküler kullanılarak oluşturulmuş, halk türkülerinin sözleri her durumda her yerde söylenmemesi gerektiği konusunda mizahi olarak ele alınmıştır.

Karikatür 6

6. karikatürde zamanla yok olmaya yüz tutan âşıklık geleneğinin bu durumunun nedeni mizahi bir yolla şehirleşmeye bağlanmış ve il olan köyün yerel ozanlarının yeni durum karşısındaki tutumları işlenmiştir. Bulundukları yerin artık il olduğunu söyleyen, idareci olduğu düşünülen kişi, artık âşıklara ihtiyaçları kalmadığını söyler. Köyden gönderilmeye çalışılan âşıklardan birinin hemen o anda eski köylerini betimlemeye başlayan dizeleri şöyledir: "Sinekli bataklık geçilmez, bokludur dereleri içilmez". Bu dizelerden sonra yöneticinin "Giderayak problem çıkarma Salihcim!" cümlesi âşığın düzdüğü dizelerden duyduğu rahatsızlığı gösterir. Âşıklık geleneğinin irticalen söyleme özelliğine uygun olarak hemen tekrar çalıp söylemeye başlayan âşık bu sefer de "Bu köyden bir yâr sevdim…" der. İdarecinin bu sefer söylediği "Hâlâ köy diyo yaa!" cümlesi artık il olan bir yeri türküsünde hâlâ köy olarak niteleyen âşığın ortaya çıkardığı zıtlığın mizahıdır ve âşıkların eleştirmek istedikleri bir durum karşısında yaptığı ilk taşlama örneği ile birleşerek karikatürün mizahi yönünü pekiştirmektedir.

Karikatür 7

Bu karikatürde ise, "Elma Dalda Biter mi?" türküsünün sözlerinden olan "Minareden At Beni, İn Aşağı Tut Beni, Dizlerinin Üstünde, Nenni Çek Uyut Beni" dizelerine bir gönderme yapılmaktadır. Bilimsel bir durum olan ışık hızının açıklanmasında, aslında âşığın sevdiğine söylediği bu sözlerin kullanılması, türkü sözlerindeki yapılması imkânsız durumun aslında ışık hızını tarif ettiğini göstermesi bakımından mizahidir. Bilim adamı kendisine sorulan ışık hızını açıklama cümlesi olarak bilimsel cümleler değil, sadece bu türkünün sözleri olan "Minareden at beni, in aşağı tut beni"yi kullanır. Spikerin gösterdiği "O derece ha!" tepkisi, aslında âşığın sevgilisinden istediği şeyin abesliğine yapılan bir gönderme olmuştur.

8, 9, 10, 11, 12. karikatürler ise anonim halk edebiyatı ürünlerinden birisi olan atasözleri ve deyimler ile ilgilidir. Az sözle çok ve önemli şeyler

anlatma özelliği olan bu yapılar, zaten içerdikleri pek çok mecaz anlam ile oldukça girift yapılardır. Oluştukları çevrenin düşünüş, yaşayış tarzı, kültürü hakkında bilgi veren atasözleri, günümüzde de kullanımı en etkin şekilde devam eden halk edebiyatı verimlerinden birisidir (Artun 2004: 224-226).

Karikatür 8

8 numaralı karikatürde, atasözleri ve deyimlerin ilk olarak nasıl bulunduğuna ve zamanla söyleyenlerinin unutulup anonim olma özelliklerine dair bir gönderme yapılmaktadır. Sözlü mizahın ürünü olan atasözlerinin, ilk bulan kişiler tarafından yazılı bir şekilde yetkili bir birime teslim edilmesi güldürüyü oluşturan ilk unsurdur. Atasözünün altına "İmza: Mahmut" yazan kişi, yetkili kişi tarafından eleştirilmekte ve "Arkadaşım, imza yok dedik. Anonim olucak hepsi…" şeklinde uyarılmaktadır. Diğer taraftan içerisinde isim geçen bir atasözünün bu durumda nasıl ortaya çıktığının düşünülmesi de ayrı bir mizah oluşturmuştur. Bu atasözünü bulan kişi, kendisine sorulan "Abi anonim olucakmış, sen nasıl soktun adını?" sorusuna, direkt atasözü ile cevap verir: "Benim adım Hıdır, elimden gelen budur."

Karikatür 9

9. karikatürde bir öküz ile ineğin konuşmasına şahit olmaktayız. Öküzün eşi olan ineğe, bu kadar ayakkabıyı neden aldığı, zaten giyemediğini söylemesi üzerine inek "Ben senin trene bakmana karışıyor muyum?" diye cevap verir. Burada, aptalca bir şey anlamadan bakmak anlamına gelen "öküzün trene baktığı gibi bakmak" deyimine yapılan gönderme mizahı oluşturan en önemli unsurdur. Ayrıca hayvanların konuşturulması ile fiziksel olarak mümkün olmayan bir durum olması itibarı ile de karikatürdeki mizaha katkı sağlamaktadır.

Karikatür 10

Buradaki karikatürde yılanın deri değiştirmesi olayı, başında duran kişilerin yılan hakkında söylediği atasözlerinden bunalması ile ilişkilendirilmiştir."Yılan-yalan" sözcükleri, atasözlerinde genellikle söyleniş itibari ile birbiri ile uyumlu sözlerin kullanılması mevzusuna örnek kelimeleridir. Bu ikilinin birlikte kullanıldığı çok fazla atasözümüz bulunmaktadır. Mitolojide Âdem ile Havva'yı kandırarak yasak meyveyi yemelerine neden olan hayvan olarak anılan yılanın, yalan sözcüğü ile ilişkilendirilmesinin böyle bir arka planı da bulunmaktadır. Yukarıdaki karikatürde ise normalde yılanlar için fıtri bir durum olan deri değiştirme olayı farklı bir nedene bağlanmıştır. Yılanla ilgili atasözlerini sıralayan adamın oğlunun "Hayvana deri değiştirttin baba bravo!" demesi üzerine yılanın da "Daraldım." diye içinden geçirerek kendisi hakkında söylenen atasözlerinden bunaldığı için deri değiştirmesi, yılan için doğal olan bir durumun farklı bir nedenden kaynaklanıyor gibi gösterilmesi ile mizahı ortaya çıkarmıştır.

Karikatür 11

11. karikatürde ise "Yumuşak huylu kimseler öfkelendiklerinde aşırı davranışlarda bulunurlar." manasında kullanılan "Yumuşak huylu (sessiz) atın çiftesi pek olur." atasözüne bir gönderme vardır. Sessiz sessiz oturan ata, bu atasözünün anlamını soran adam hiçbir cevap alamaz. Bu olay, aslında atasözünde yer alan durumun gerçekleştiğini göstermesi bakımından mizahidir. Adamın, hiç ses çıkarmayan ata ısrarla "Sana bir soru sordum!" diyerek kızması, onun bilgisizliği ve atasözünün gerçek anlamını anlayamamış olmasına yapılan göndermedir. Karikatürde mizahı oluşturan asıl kısım da burasıdır ve az sonra atasözünün gerçeğe dönüşeceği bilgisi okuyucuya verilerek güldürü sağlanmıştır.

Karikatür 12

Yukarıdaki karikatürde de "eşek hoşaftan ne anlar (suyunu içer, tanesini bırakır)" yani bilgisiz görgüsüz kimse, ince güzel şeylerin zevkine varamaz, değerini bilemez anlamına gelen atasözüne eşeklerin kendi ağzından yapılan

gönderme mizahı oluşturmuştur. Öncelikle eşeklerin insan gibi, masada otura-rak şarap içmeleri, fiziksel olarak imkânsız olan bir durumun mizahıdır. Daha sonra ise içtiği şarabı beğenen ilk eşeğin diğerine "Imm, şaraptan anlıyorsun." diyerek onun şarap zevkini över. Bunun üzerine, ikinci eşeğin "Tabi, hoşafta biraz zorlanıyorum." cümlesi, atasözünün mecazi anlamından uzaklaşılarak tamamen gerçek anlamına uygun şekilde kullanılmasından doğan bir mizah olmuştur.

Karikatür 13

13. karikatür ise halk kültüründe önemli bir yeri olan, tarih boyunca pek çok farklı söz ile ifade edilen "kargış, ilenç, beddua"nın günlük hayatta kul-lanılışı ile ilgili bir mizahı barındırmaktadır. Türk folklorunda önemli bir yeri olan beddualar, birileri nedeniyle kötü bir ruh hâli yaşayan kişinin, en büyük kudret olan Tanrı'dan kötülüğü cezalandırmasını istemesi yolundaki dilekle-rinden doğan sözlü gelenek mahsulleridir (Elçin 1993: 663). Karikatürde ölen bir şahsın başında polislerin olayı yorumlayış şekillerinin deyim ve beddualar yolu ile yapılması normal şartlar altında kullanılmayacak bir üslup olduğun-dan mizahı unsuru olmuştur. Polislerin olayı yorumladıkları: "Amirim mak-tülün boyu devrilmiş, buraya kadar sürüm sürüm sürünmüş.", "Boynu altında kalarak ölmüş komserim." cümleleri çeşitli beddua cümlelerini içermektedir. Cinai bir olayın bu şekilde anlatılması, amirin de "Teneşire gelmeye çalışı-yormuş birinin çok pis bedduası tutmuş." cümlesi ile asıl verilmek istenen mizahı tamamlamıştır. Ayrıca karikatürün arka kısmında muhtemelen adamın karısı olduğunu düşündüğümüz kadının, sert bakışlarla otlar arkasından olayı izlemesi, hem beddua edenin kim olduğunu anlamamızı hem de bedduasının tutmuş olduğunu görmemizi sağlayarak olaya ayrı bir mizah katmıştır.

Karikatür 14

Karikatür 15

14 ve 15 numaralı karikatürler, Türk destancılığındaki ad verme geleneği ile ilgilidir. Özellikle İslamiyet'ten önceki Türk destan geleneğinde, çocuk belli bir kahramanlık göstermeden kendisine isim konulmazdı. Zamanı geldiğinde ise, gösterdiği kahramanlığa uygun bir ad verilirdi. Fikret Türkmen'in ifadesi ile tüm araştırmacıların müşterek görüşü "doğan çocuğun ad alabilmesi için mutlaka bir yararlık göstermesi gerektiği"dir (Türkmen 1983: 181). 14 numaralı karikatürde yerleşim itibarı ile ve kılık kıyafetten anlaşılacağı üzere, Türklerin destan çağına uygun bir arka plan görülmektedir. Ancak orada uygunsuz bir yerde olan günümüz süper kahramanlarından Örümcek Adam'ın yer alması, görünüş olarak mizahı ortaya çıkaran ilk unsurdur. Kendisine henüz bir kahramanlık yapmadığı için bir isim verilmediğini, kendisine hangi ismi verdiklerini soran arkadaşına, sinirli bir şekilde "Böcük Bey!" diyen örümcek adamın bu isimden pek de hoşnut olmadığı ortadadır.

15. karikatürde ise yine aynı çağlarda bir nüfus cüzdanının yer olması mizahı oluşturan en önemli unsurdur. Kahramanlık yaptığı hâlde uzunca bir süredir kendisine isim konulmadığından yakınan bir genç, bir gün sonra ismi konulmak üzere sözleştiği kişi tarafından bekletilmiş ancak gelen giden olmamıştır. Argo tabirle "satılmıştır". Karikatürün kenarından bir kısmı görünen ve bu şahsa ait olduğunu düşündüğümüz nüfus cüzdanında adı kısmında yazan "Satılmış" ismi de, bu kişinin yaşadığı olay üzerine onun için en uygun isim olmuştur.

Karikatür 16

16. karikatürde Türk sözlü kültür geleneği üzerinden bir mizahi anlatım söz konusudur. Çocuğuna, Dede Korkut Hikâyelerinden biri olan "Basat'ın Tepegöz'ü Öldürmesi"[3] hikâyesini anlatan bir kişi çocuk tarafından eleştirilmektedir. Artık ateş başında öykü dinlemekten bıktığını söyleyen çocuk yazılı edebiyata ne zaman geçeceklerini sorarken, bilmesi imkânsız olan bir durum hakkında girdiği bu beklenti ile güldürünün ilk unsurunu ortaya koymaktadır. Adamın ise "Bunu dinle bak hoşuna gidecek… Aha da buraya yazıyorum…" cümlesi, henüz yazılı edebiyata geçilmediği hâlde buraya yazıyorum ifadesini kullanması ile birlikte daha mizahi bir boyut kazanmıştır. Adamın bu cevabı karşılığında ise çocuk "Yeter ya!" diye düşünerek, âdeta buna inanmadığını belirtmek istemiştir.

[3] Bu karikatürde, hikâyeler büyük ihtimalle karıştırılmış, Basat yerine Bamsı Beyrek'in adı yanlışlıkla kullanılmıştır.

Karikatür 17

17. karikatürde kullanılan altyapı ise karikatüristler tarafından halk edebiyatının en çok kullanılan ürünlerinden birisi olan, Alp Er Tunga destanının en bilindik kısmıdır. Metnin aslı hakkındaki bilinen kısım Kâşgarlı Mahmud'un eserinde geçen şu bölümdür: "Alp Er Tunga öldi mü/ Isısajunkaldı mu/ Ödlek öçin aldı mu/ Emdi yürek yırtılır." Kâşgarlı Mahmud tarafından Türklerin yaşamış büyük kumandanları Efrasiyab'ın asıl olduğu düşünülen bu isim etrafında oluşan anlatılar şüphesiz Türk kültürü için oldukça önemlidir (Ögel 2014: 73).Yukarıdaki karikatürde aslında iki gönderme mevcuttur. Bunlardan ilki, etrafında sürekli ölü insanlar gördüğünü söyleyen bir çocuk ve onu tedavi etmeye çalışan bir psikoloğun hayatını anlatan 1999 yapımı *6. His*[4] filmine yapılan göndermedir. Yatakta yatan çocuğun, o filmdeki çocuğun sürekli kullandığı "Ölü insanlar görüyorum babacım" repliğinin, günümüzden yüzlerce yıl önce geçen destan dönemine ait bir görüntü içerisinde kullanılması mizahı sağlayan ilk unsur olmuştur. Kimi gördüğünü soran babasına, çocuğun Alp Er Tunga'yı gördüğünü söylemesi üzerine babasının da meşhur şiirin dizelerinin ilki ile cevap vermesi güldürüyü sağlayan ikinci nokta olmuştur.

18 ve 19 numaralı karikatürler; Türk halk edebiyatının en önemli eserlerinden birisi olan Dede Korkut Hikâyeleri içerisindeki "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul" (Ergin 2011: 177-184) hikâyesine yapılan göndermeler kaynaklıdır. Deli Dumrul hikâyesinin ana yapısı herkesçe malumdur. Bu karikatürlerde, yaptığı köprüden geçen, geçmeyen herkesten çoğu zaman döverek aldığı paralar ile sertliği dolayısıyla yaptığı ünü ile yer almıştır.

---

[4] *6. His* filmi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bakılabilir: https://tr.wikipedia.org/wiki/Alt%C4%B1nc%C4%B1_His_(film)

Karikatür 18

18. karikatürde arka planda Yunan mitolojisine ait kahramanlardan üçünü görmekteyiz. Ön planda yer alan ve elinde bir sopa tuttuğu görülen kişi ise kahramanımız Deli Dumrul'dur. Sanki mitolojik kahramanlar, hangi mitolojide yer alacaklarına kendileri karar veriyorlarmış gibi gösterilerek Deli Dumrul'a onu kendi mitolojilerinde istemediklerini söylerler. Deli Dumrul bu istenmeme durumu karşısında "Ben de gider başka mitolojiye girerim ama önce bi döveyim sizi…" derken aslında gerçekte yer aldığı Türk destansı hikâyelerdeki karakterinden bir şeyin değişmediğini göstermektedir. Dumrul'un diğer milletlere ait mitolojilerin kahramanlarını dahi dövecek olması güldürüyü sağlayan en önemli noktadır.

Karikatür 19

Bu karikatürde ise Deli Dumrul'un deliliği, günümüz psikolojik rahatsızlıkları ile eş değer tutularak, başka bir psikolojik rahatsızlık olan panik atak hastası bir kişi ile aynı hikâyede yer alabileceği gösterilmiştir. Deli Dumrul olaydan rahatsız olarak "Arkadaşım bu benim hikâyem!" diyerek kızsa da karşısındaki kişinin korkusuzca: "Psikolojik sıkıntısı olan bi sensin di mi memlekette, boyna seni dinleyelim… çekil başımdan sıkıntı bastı.." diye cevap vermesi gülünç durumu ortaya koyar. Deli Dumrul'un aslında karakter özelliğinden dolayı kendisine "deli" denilmesi ve bir destan kahramanı olduğu bilinmezlikten gelinip sanki günümüzdeki psikolojik rahatsızlığı bulunan herhangi bir kişi gibi görülmesi olmaması gereken bir çıkarımın oluşturduğu mizahtır.

Karikatür 20

Yukarıdaki karikatür ise Türk masal ve destan geleneği üzerinde de pek çok etkisi bulunan Binbir Gece Masalları içerisinden "Alaadin'in Sihirli Lambası" masalına yaptığı gönderme üzerine kurulu bir mizah barındırmaktadır. Bu masalda yer alan "uçan halı" motifi, Türk masallarına da tesir etmiş ve yer yer varlığı tespit edilmiştir (Nazlı 2011: 93,143). Uçan halı üzerindeki kadın masallarda yer alması imkânsız olan, günümüz ev aletlerinden elektrikli bir süpürge ile halıyı süpürür şekilde görülmektedir. Anlaşılan tam temizlik yaptığı sırada havalanan halı, Binbir Gece Masallarındaki Alaaddin'in sihirli uçan halısıdır. "Oy anasını! Bi daha Alaaddin'e temizliğe gidenin!.." diyerek duruma hayıflanan kadının, elektrik süpürgesi ile birlikte masal dünyasına sokulması ya da Alaaddin'in günümüzde yaşıyor gibi gösterilmesi, karikatürde zıtlıklardan doğan bir mizahı tesis etmiştir.

Karikatür 21

21 ve 22 numaralı karikatürler, halk hikâyeleri içerisinde en bilinenlerden birisi olan Ferhat ile Şirin hikâyesine yaptığı göndermeler üzerine kuruludur. Bu hikâyede, Ferhat'ın sevdiği için dağları deldiği herkesçe malumdur. Karikatürde Şirin'e günümüz yol çalışmalarında kullanılan bir tabela getiren çocuk, bunu Ferhat'ın gönderdiğini ve "O anlar" şeklinde bir imada bulunduğunu söylemektedir. Burada geleneksel bir olayın içerisine, o gelenekselin içinde olmaması gereken, günümüzden bir yapının eklenmesi ile mizah oluşturulmuştur.

Karikatür 22

22. karikatürde yine Ferhat ile Şirin hikâyesinin günümüze uyarlanmış bir şekli söz konusudur. Çizimde günümüz evlendirme programlarına yapılan bir gönderme de söz konusudur. Günümüz TV ekranlarında yayınlanan çeşitli evlilik programlarında, kendilerine eş arayan çiftler arasına bir paravan konulmakta ve bunun arkasından, birbirleri hakkında öğrenmek istedikleri konular

ve talepleri üzerine konuşmaktadırlar. Ferhat ile Şirin'e yapılan göndermede, âşıklar sanki günümüz evlilik programlarına katılmış gibi gösterilmişlerdir. Şirin'in paravan arkasından hikâyedeki duruma uygun olarak söylediği "Benim için dağları delecek bir erkek arıyorum!" cümlesi üzerine Ferhat karakterinin elindeki kazma ile paravanı delmeye çabaladığını görmekteyiz. Yine yukarıdaki karikatürde olduğu gibi geleneksel bir yapı temel alınarak, onun içerisine günümüzden bir yapının eklenmesi ile absürtlük oluşturulmuş ve mizah sağlanmıştır.

Karikatür 23

23, 24 ve 25 numaralı karikatürler ise Nasreddin Hoca başkarakter seçilerek oluşturulmuş karikatürlerdir. Nasrettin Hoca Türk halk mizahı denildiğinde zaten akla ilk gelen isimlerden birisi olması ile ünlüdür. Fıkralarındaki keskin zekâsı, hazır cevaplılığı ile oluşan güldürü, Türk halkının mizahi yönünü teşkil eden mühim örnekler içermektedir. Bu yönleri itibarı ile de günümüz mizah dergileri için vazgeçilmez bir konu olmuş ve nitekim hakkında pek çok şey yazılmış ve çizilmiştir. Kültür dünyamızdan edebiyat dünyamıza akseden Nasreddin Hoca'nın 21. yüzyılda toplumla buluşma yollarından birisi de karikatürlerdir (Olgunsoy ve Temiz 2009: 563). 23 numaralı karikatürde hocanın bindiği ağacın dalını kesmesi üzerine, bir kişi tarafından uyarıldığı fıkraya yapılan bir gönderme ile başlar. Ancak bu çizimde mizahı sağlayan esas unsur hocanın cümlesinde ve sonra kızın verdiği cevapta gizlenmiştir. Hoca, göle maya çaldığı fıkrada onu göl hiç maya tutar mı diye uyaranla, bu fıkradaki bindiği dalı kesme uyarısında bulunanın sürekli aynı kız olduğunu fark eder. Kıza peşini bırakmasını söyleyen hoca kızdan "Esprili erkeklerden hoşlanırım." cevabını alır. Bu cevap ancak günümüz şartlarında bir kızın bir erkeğe kurabileceğini düşündüğümüz bir cümledir. Bu noktadan hareketle aslında hocaya sürekli gerçekleştirdiği durumların garipliğini söyleyen kişinin amacının farklı bir nokta olduğunu göstermesi bakımından mizahidir.

Karikatür 24

24 numaralı karikatürde, hocanın eşeğe ters binmesi durumu günümüze uyarlanarak güldürü sağlanmıştır. Bu özellik Hoca'nın en bilindik özelliklerinden birisidir. Etraftan geçen iki kişinin, lüks bir spor araca ters bir şekilde binmiş olarak resmedilen hoca hakkında söylediklerine şahit oluyoruz. Burada hoca için söylenen cümleden anlaşılan, Nasreddin Hoca sanki fıkralarda birer dizi veya filmde rol alan oyuncu gibi rol almış ve bundan para kazanarak zengin olmuştur. Bu zenginlikle birlikte eşekten inmiş ve spor bir lüks araba almış olsa da, arabaya da eşeğe bindiği gibi ters binmektedir. Cümlenin devamında söylenen, "…helal olsun para onu değiştirmemiş" kısmı, hocanın neye binerse binsin karakterinden ödün vermeden yine ters bindiğini ifade etmektedir. Ters oturularak sürülmesi mümkün olmayan arabaya dahi ters binen Hoca'nın bu hareketi, uyumsuzluk teorisinin onun mizahında bir yansımasıdır.

Karikatür 25

25. karikatürde Nasreddin Hoca'nın fıkralarının sadece günümüzde değil, kendisinin yaşadığı çağda bile insanlar tarafından anlatılmaya başlandığı izlenimi verilmiştir. Yalnız Hoca'nın başından geçen kazan doğurdu hadisesini

anlatan kişi, o denli kötü anlatmaktadır ki karşıdaki kişi hiç gülmez. Adamın anlattıktan sonra günümüzdeki ifadelerden birisi olan "Biz tabi yerlerde" cümlesini kullanması ise yaşadığı çağın dil özellikleri ile oldukça uyumsuz kalmış ve güldürüyü ortaya çıkarmıştır. Camdan bu adamları dinleyerek fıkrasının anlatılışına yorum yapan Hoca'nın görünmesi ise çizerin mizahının doruğa ulaştığı noktadır. "Öküz! Ne biçim anlattı öküz!! Hiç gülmedi adam…" diyen Hoca, gülünmesi gereken fıkrasının kötü anlatıldığına işaret etmekte ve hayıflanmaktadır. Bu durum, Hoca'nın yaşadığı çağda bile başından geçen olaylara gülünmesi gerektiği düşüncesinigöstermesi bakımından okuyanları güldürmektedir.

26. ve 27. karikatürler, Türk halkının sosyal yaşantı düzenindeki evrelerinden birisi olan, göçebe kültürden yerleşik hayata geçişlerine dair göndermelerde bulunan çizimlerdir. "Tarih boyunca Türkler, ya geçici iskân mahallerinde veya kendilerinin yeni oluşturdukları iskân merkezlerinde ya da önceki yerleşik halkın terk ettikleri yerleşim merkezlerine yerleşmişlerdir." (Büyükcan Sayılır 2012: 569). Türklerin bu dönemki yaşayışları, bozkır kültürü olarak isimlendirilmiş olup yaygın görüş olarak Uygurlardan itibaren yerleşik hayatı kabul ettikleri bilinmektedir.

Karikatür 26

26. karikatürde, o güne kadar göçebe olarak yaşayan bir milletin, yerleşik hayata geçtiğinde yeni hayata dair karşılaşacağı kavramlara alışma sorunu işlenmiştir. Ancak mevzu "altın fiyatlarının tavan yapması" gibi günümüze ait bir husus olunca, zamana uyumsuzluğun ortaya çıkardığı bir mizah oluşmuştur. İlkinin bu ifadesine karşılık diğer adamın "Tavan ne olum?" cümlesi, daha bahsettikleri hususlaki terimlere dair bir fikri olmadığını göstermektedir. İlk cümleyi kuran adam bu sefer de "Bilmiyorum, sorar öğreniriz." şeklinde

cevap verince, aslında onun da kulaktan duyma sözlerle kullandığı ifade hakkında herhangi bir fikir sahibi olmadığının anlaşılması gülünçtür.

Karikatür 27

27 numaralı karikatürde ise, kadın-erkek ilişkilerinde karşılaşılan sorunlar, göçebe hayat-yerleşik hayat değişimi üzerinden işlenmiştir. Göçebe hayattan sıkıldığını dile getiren kadına kocası "Diyelim ki yerleşik hayata geçtik?" yani "O zaman sıkıntın geçecek mi?" diye sormak ister. Kadının vermiş olduğu cevap ise günümüz kadınlarının eşlerinden beklentilerine uygun bir cümle olan: "O zaman da beni hiç gezdirmiyorsun!" şeklinde olur. Henüz yerleşik hayatın nasıl bir şey olduğunu bilmeyen bir kadının, günümüz modern hayatında kadınların problem ettikleri bir hususu dile getirmesi, modern ile gelenekselin iç içe sunulmasından kaynaklanan bir zıtlık doğurmuş bu da gülünç olmuştur.

Karikatür 28

28. karikatür Türk kültüründe yer alan "At, avrat, silah kimseye emanet edilmez." anlayışı ve bu varlıkların kutsallığı üzerine kurulmuş bir karikatürdür. Kadına: "Atım var, silahım var ama hayatımda başka bir eksiklik hissediyorum." diyen erkek, aslında hayatında birisi olmadığının mesajını vererek onunla bu konuyu konuşmak ve belki de amiyane tabirle "ona açılmak" derdindedir. Ancak kadının vermiş olduğu "Bence bir hobi edinmelisin." cevabı, adamı tam anlamıyla ters köşe etmiştir. Modern hayata ait olan çeşitli hobiler edinme olgusunun, bozkır kültürü döneminde tavsiye edilmesi zamansal bir uyumsuzluğun mizahını oluşturmuştur. Erkeğin içinden geçirmiş olduğu "Haydaaa…" düşüncesi de, "bu nerden çıktı şimdi" dercesine, olayların hiç de düşündüğü gibi gitmediğinin göstergesidir.

Karikatür 29

29 numaralı karikatürde Orhun Kitabelerine yapılan bir gönderme söz konusudur. Günümüzde erkeklerin argo tabirle "kız tavlamak" için kullandıkları ortak kitabı okuma mevzusu, Orhun Kitabeleri üzerinden işlenmiştir. Karikatürde yer alan erkeğin kullandığı "Aynı kitabı okuyoruz galiba?" ifadesi, mizah, sinema, tiyatro gibi pek çok sanat dalına malzeme olmuş bir cümledir. O dönemin tek yazılı eseri olduğu düşünülen Orhun Yazıtları, zaten okunabilecek tek ortak şey olması yönünden mizaha konu olmuştur.

Karikatür 30

30. karikatürde Türk halk kültüründe önemli bir yeri olan, ant-yemin üzerine kurulmuş bir mizah vardır. Türk kültür çevresinde bireysel olarak rastlanılan ant içmelerde ant ya da yemin eden kişibir şeyi gerçekleştirmemesi, sözünde durmaması ve yalan söylemesi hâlinde lanetlenmesini ister (Durmuş 2009: 105). Karikatürde de bir suçlunun yakalanmamak için ettiği yemin söz konusudur. Cinai bir vakada olay yerini inceleyen polisleri izleyen halkın arasında katil de yer almaktadır. İçerideki polisin "Katil parmak izi bırakmış amirim." cümlesi üzerine katil içinden, polislerin boşuna uğraştığını çünkü kendisinin yakalanmamak adına yemin ettiğini geçirmektedir. Tam bu sırada polisin "Kuran'a el basmış!" cümlesi katilin yakalanmamak için yemin etmek amacı ile Kur'an'a el basma yolunu seçtiğini ve asıl bu yüzden yakalanacağını göstermesi bakımından mizahi olmuştur.

Sonuç

Sonuç olarak özellikle halk edebiyatı ve halk bilimine ait hususlar ile ilgili seçilen karikatürler incelenmiş ve bu ürünlerin karikatürler üzerinden nasıl işlendiği açıklanmaya çalışılmıştır. Halk edebiyatına ait hem sözlü hem yazılı ürünler, sadece yaratıldıkları dönemle sınırlı kalmamış, hemen her çağa mal olmuş ürünlerdir. Bu husus çalışmada mizahın aktarım yollarından birisi olan karikatürler üzerinden ispat edilmiştir.

Yapılan çizimlerde, halk edebiyatına ait, kendi özünde mizah unsuru içeren; Nasreddin Hoca fıkraları gibi örneklerle beraber, aslında mizahi bir öge barındırmayan pek çok halk edebiyatı ürünü de mizaha dâhil edilmiştir. Yemin etme geleneği, âşıklık geleneğinin çeşitli unsurları, Orhun kitabeleri, Türk toplumunun yerleşik hayata geçişi, Alp Er Tunga destanı ve destanlarda yer alan ad verme geleneği gibi pek çok konu, yapılan çizimlere eklenen çeşitli uyumsuzluklar ve absürtlükler ile mizahileştirilmiştir.

İncelenen karikatürlerde halk edebiyatına ait halk şiirinden, destanlara, masallardan, fıkralara, çeşitli sosyal ve kültürel hayat unsurlarından, inanç pratiklerine kadar pek çok hususun yer aldığı tespit edilmiştir. Karikatürlerde özellikle günümüz dünyasına ait değerlerin veya uygulamaların, geçmişe, yer alması imkânsız bir dönemin çizimlerine aktarılması yolu ile absürtlük yakalanmış ve mizah sağlanmıştır.

Kaynaklar

ALBAYRAK, Nurettin (1993), "Dadaloğlu", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C 8, İstanbul, s. 397-398.

ALBAYRAK, Nurettin (2005), *"Mizah-Halk Edebiyatı"*, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C 30, s. 208-209.

ALPİN, Hakan (1998), *"Mizah Kültürü Üzerine Notlar"*, *Mizah Kültürü Dergisi*, Y 1, S 1, s. 4-7.

Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi (1986), "Mizah", Ana Yayıncılık, C 12, İstanbul, s. 628.

ARTUN, Erman (2004), *Türk Halk Edebiyatına Giriş*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

AYVERDİ, İhsan (2005), *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.

BAYRAK, Mehmet (2001), *Halk Gülmecesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

BÜYÜKCAN SAYILIR, Serpil (2012), "Göçebelik, Konar-Göçerlik Meselesi ve Coğrafî Bakımdan Konar-Göçerlerin Farklılaşması", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, XII/1 Yaz, s. 563-580.

DURGEÇ, Petek (2009), *Popüler Kültür Bağlamında Mizah Dergilerinin Değişen İşlevi: Penguen Dergisi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

DURMAZ, Uğur (2014), "Selçuk Erdem ve Halk Edebiyatı", *V. Türk Dil ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi Bildirileri*, İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul, s. 749-786.

DURMUŞ, İlhami (2009), "*Türk Kültür Çevresinde Ant"*, *Millî Folklor Dergisi*, Y 21, S 84, s. 97-106.

ELÇİN, Şükrü (1993), *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.

ERGİN, Muharrem (2011), *Dede Korkut Kitabı-1*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

GÜLER, Çağatay vd. (2010), *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*, Yazıt Yayıncılık, Ankara.

GÜNERİ, Canan (2008), *Sanat Alanı Olarak Mizah: Sanat, Mizah, Karikatür İlişkisi ve Türkiye'den Üç Örnek*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

GÜVENÇ, A. Özgür (2011), "Dede Korkut Kitabında Mizah", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S 46, s. 157-180.

KOESTLER, Arthur (1997), *Mizah Yaratma Eylemi*, çev.: Sevinç KABAKÇIOĞLU, Özcan KABAKÇIOĞLU, İris Yayınları, İstanbul.

KONAR, Hikmet (2005), *Diken Mizah Gazetesinin İncelenmesi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedi (1972), "Mizah", Meydan Yayınevi, C 8, İstanbul, s. 852.

NAZLI, Atiye (2011), *Binbir Gece Masallarının Anadolu Türk Masallarına Etkileri Üzerine Bir Araştırma*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

NESİN, Aziz (1973), *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı Düzyazı*, Akbaba Yayınları, İstanbul.

OLGUNSOY, Berna, Ceren TEMİZ (2009), "Nasreddin Hoca'nın Günümüz Mizah Dergilerindeki Yeri Nedir?", *21. Yüzyılı Nasreddin Hoca ile Anlamak Uluslararası Sempozyumu, 8-9 Mayıs 2008, Konya - Bildiriler,* AKDTYK Merkezi Yayınları, Ankara.

ÖNGÖREN, Ferit (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi 1923-1983*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

ÖNGÖREN, Ferit (1998), *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, İş Bankası Yayınları, Ankara.

ÖZDEMİR, Nebi (2008), *Medya, Kültür ve Edebiyat*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara.

Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (2005), "Mizah", Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C 30, İstanbul, s. 205-211.

TÜRKMEN, Fikret (1983), *Tahir ile Zühre*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

TÜRKMEN, Fikret, Pınar FEDAKÂR (2009), "Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar", Millî Folklor Dergisi, Y 21, S 82, s. 98-109.

USTA, Çiğdem (2009), *Mizah Dilinin Gizemi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

VARLIK, Bülent (1985), "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Mizah", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C 4, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 1092-1100.

YARDIMCI, İsmail (2010), "Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri", *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S 3/2, s. 1-41.

YAZICI, Nermin (2011), "Yazılı Türk Mizahının Gelişim Sürecinde Batılı Anlamda İlk Mizah Dergisi: Cem", *TurkishStudies*, S 6/3, s. 1299-1313.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Uykusuz. (Erişim tarihi: 20.03.2016).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Alt%C4%B1nc%C4%B1_His_(film). (Erişim tarihi: 23.03.2016).

https://www.facebook.com/penguendergisi/?fref=ts. (Erişim tarihi: 10.03.2016)

https://www.facebook.com/UykusuzResmi/?fref=ts. (Erişim tarihi: 10.03.2016)

https://twitter.com/penguendergi?lang=tr. (Erişim tarihi: 10.03.2016)

https://twitter.com/uykusuzdergi?lang=tr. (Erişim tarihi: 10.03.2016)

https://www.instagram.com/penguendergi/. (Erişim tarihi: 10.03.2016)

MİZAH-SAĞLIK BAĞLAMINDA DUYGUSAL UYARAN OLARAK TERAPÖTİK (İYİLEŞTİRİCİ) MİZAH

Gülin Öğüt EKER[*]

Giriş

'Beklenti ile gerçeklik arasındaki belirsizlik' olan mizah; duygu, davranış ve algılamayla ilgili, fizyolojik, sosyal ve kültürel çok yönlü değişkenler bütünüdür. Stres azaltma ve bağışıklık sistemini kuvvetlendirme özelliğiyle tedavi etme stratejisi olarak *tıpta*; keyif verme, dinlendirme, rahatlatma işlevleriyle *eğlence sektöründe*; düşmana karşı sağladığı psikolojik üstünlükle savunma ve saldırı işlevleriyle *savaşta*; protesto işlevinin yanı sıra, seçmen üzerinde oluşturacağı etki ve güvenle *siyasette*; ikna ve satış stratejileriyle *ekonomi* ve *medyada*; gerilim azaltma ve arttırma özelliğiyle *iş organizasyonlarında* kullanılan mizah, insanlık tarihinin paradoksal yapı taşlarından biridir.

Mizah ve fizyolojik göstergesi olan *gülme*, insanoğlu için bir ödül mü yoksa ceza mıdır? Aristo'nun 'Uygar bir adamın çekinmesi gereken ahlakı, sanatı ve dini küçük düşüren bir davranış' (Sutherland-Sylvester 2000: 199), Meyerson'ın 'Zihinsel rahatsızlığı olanlar için bitmek bilmeyen bir eğlence' (Goldstein–McGhee 1972: 28) olarak nitelendirdiği mizahın insanlık kültür tarihindeki kökeni, sanıldığının aksine negatifliklere dayanmaktadır.

Antik Yunan'da kölelerin boyunlarına demir halka geçirilerek ölüme terk edilmelerinden 'Tantulus İşkencesi'ne, Roma İmparatorluğu'nda gladyatör savaşlarından yüksek sesle geğirme ve yellenme yarışlarına, Orta Çağ'da insan asılışını seyretmekten karnavallardaki cinsel içerikli eğlencelere kadar acımasızlık, gaddarlık, duygusuzluk, bayağılık, müstehcenlik temellerine dayanan mizah, negatiflikten pozitifliğe dönüşen bir gelişim göstermiştir. Mizahın, anlamlandırılması dikkat isteyen bu girift tarihi içinde, 16. yüzyıl sonrasında adı konmaya başlanan pozitif mizah, keyif verme, eğlendirme, sosyalleşme,

[*] Doç. Dr. / Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Bölümü / eker@hacettepe.edu.tr

gerilimi azaltma, savunma, yararlılık, klasik tıpta tedavi, hayata tutunma, sosyal tarihin mesajlarını taşıma ve hoşgörü gibi açık ve gizli işlevlerle insanlık kültür tarihindeki olumlu misyonunu yüklenmeye başlamıştır.

Amerika Birleşik Devletleri'nde, bir grup akademik psikolog, *Pozitif Psikoloji* adını verdikleri bir yaklaşım geliştirmişlerdir. Bu yaklaşım, alanın tanınan deneyci psikologları tarafından da benimsenmiştir. Pozitif psikolojiyi destekleyen *Amerikan Psikoloji Derneği (APA)* başkanı da, *Pozitif Psikoloji Ağı* oluşturmak üzere aynı fikirleri paylaşan psikologlardan bir grup kurmuştur. 2000 yılında, Seligman ve Mihaly Csikszentmihaly APA bülteninin Pozitif Psikoloji özel sayısı olan *Amerikan Psikologları*'nı ortaklaşa olarak yayımlamıştır. ABD'de pozitif psikoloji yaklaşımının öncüsü Seligman, negatiften pozitife doğru yönlendirilecek müreffeh bir ulusun, huzurlu ve istikrarlı dünya için tarihî bir fırsat olduğunu söylerken, zenginlik, barış ve istikrarla kurulan toplumun, kızgınlık ve hoşnutsuzlukla değil, sosyal gerçekliğin pozitif koşulları ile gelişeceği düşüncesini vurgular (Öğüt Eker 2014: 67).

Bu yaklaşım, mizah anlayışındaki büyük dönüşüm ve evrimin ulaştığı noktayı göstermesi bakımından önemlidir. Seligman'a göre, psikoloji geleneksel olarak akıl hastalığı, ön yargı veya sosyal sorunlar gibi negatif süreçler üzerine yoğunlaşmıştır. Psikologlar, araştırmalarının bu sorunların ortadan kaldırılmasına katkıda bulunmasını ümit etmişlerdir. Seligman bu tür negatif psikolojiye bir örnek olarak, 'öğrenilmiş çaresizlik'in bir formu olan depresyon üzerine yaptığı çalışmasında, sadece depresyonun nedenlerini anlamanın yollarını değil aynı zamanda depresyonun 'öğrenilmiş çaresizlik'ini tedavi edebilecek bir davranış programı geliştirmenin de yollarını arar. Pozitif psikoloji, pozitif süreçlerle uğraşır; hastalıktan çok sağlığa, zayıflıktan çok psikolojik güce odaklanır. Tıpkı eski negatif psikolojinin, insanların yaptıklarından negatifleri elemeyi hedeflemesi gibi, yaşamın pozitiflerini yüceltmeyi veya çoğaltmayı hedefler. *Pozitif Psikoloji Ağ Grubu*'nun ilk uygulamalarından biri, pozitif insan dayanma gücünün sınıflandırmasını yapmak olmuştur (Billig 2005: 29). İyimserlik, pozitif psikolojide geniş bir yer edinmiştir. Seligman, araştırmalarının hedefini **öğrenilmiş çaresizliği önleme** girişimlerinden, ruhsal sağlığını koruyacak **öğrenilmiş iyimserliği öğretme**ye yönelterek iyimser olmanın pozitif sonuçlara götürebileceğini kanıtlamak üzere araştırmalar yapmıştır [Carver vd. 2003; Peterson 2000] (Öğüt Eker 2014: 67).

Mizah-Sağlık İlişkisi ve Terapötik (İyileştirici) Mizah

Madde ve ruhtan oluşan insan için, klasik tıptaki fiziksel tedavinin yanında, bağışıklık sistemiyle doğrudan bağlantılı olan psikolojinin de güçlü hissedilmesi önem taşımaktadır. Bir başka ifadeyle, kişinin kendini mutlu ve

iyi hissetmesi, klasik tıptaki tedaviyi kuvvetlendirici ve tamamlayıcı etki taşımaktadır.

19. yüzyılda Bain ve Spencer'in Rahatlama Kuramlarıyla birlikte[1], yalnızca malzemesi eğlendirici, felsefesi son derece ciddi olan mizahın sağlık gibi kritik bir alanla ilişkisi araştırılmaya başlanmıştır. Mizah-sağlık ilişkisini sorgulayan Spencer ve Bain, mizahı biyoloji yoluyla açıklama arayışına girerler. Ancak onların çerçevesini çizdiği biyoloji salt biyoloji olmayıp insan doğasını daha geniş perspektifte ele alan toplumsal düşünceyle de ilgilidir. Bu anlamda kahkahanın analizi, gerçekte bir eğlendirici entelektüel sorunların analizinden daha zordur (Billig 2005: 6).

Mizah-sağlık ilişkisinde uyaran olarak terapötik (iyileştirici) mizah, kültürel, sosyal, fiziksel, duygusal, bilişsel olarak iyileşmeyi ya da hastalık/korku/endişe vb. sorunlarla baş etmeyi sağladığı için tamamlayıcı bir tedavi olarak kullanılmaktadır. Bağışıklık sisteminin gelişmesinde önemli bir rol üstlenen terapötik (iyileştirici) mizah bu anlamda, günlük yaşamın zorluklarını kontrol etme mekanizmasını ve hayata tutunma, mücadele etme yöntemlerini öğreten bir uygulamadır.

1960'lı yıllardan itibaren tıp dünyasında yapılan deneyler ve uygulamalar, mizahın insanlık kültür tarihinde yüklendiği negatif işlevlerin pozitife evrilme süreci açısından önemlidir. Hastaların belleklerinde hastalık, acı ve mutsuzlukla birleşen mekânlar olan hastaneler, olumsuz imaj ve çağrışımlarla hastalarda, özellikle cerrahi müdahale öncesinde kaygıya sebep olmaktadır.

Organizmanın işleyişini bozacak boyuttaki kaygı, kişide sağlık sorunlarının oluşumuna zemin hazırlar. Korku, endişe ve kaygıyı kontrol edememe, psikolojik sorunların yanında, fizyolojik sorunları da beraberinde getirir. Kan değerlerinin yükselmesi, canlı organizmanın kimyasal mekanizmasını harekete geçirerek bağışıklık sisteminin kuvvetlenmesini destekler. Hastalıklarla mücadelede en önemli unsur olan bağışıklık, kişinin kendini rahat ve mutlu hissetmesiyle paralel gelişim gösterir. Moleküler biyolog Candace Perd'in, *Emosyon Molekülleri* adlı eserinde, duygulara bağlı oluşan değişikliklere verdiği örneklerden biri, kişinin kendini mutlu hissettiğinde, kandaki endorfin düzeyinin yükselmesi ve beraberinde de bağışıklık sisteminin kuvvetlenmesidir (Koç 2009: 43). Mizahın klasik tıpta tedavi amaçlı kullanımı, endorfin hormonuyla ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda, mizah, tarihî gelişimi ve dönüşümü içinde sahip olduğu işlevlerin yanında, bağışıklık sisteminin gelişme-

[1] Mizah kuramlarıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Gülin Öğüt Eker (2014), *İnsan Kültür Mizah/Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*, Grafiker Yayınları, 2. Baskı, Ankara.

sinde önemli bir rol üstlenen *terapötik* (iyileştirici) *mizah* ile tıp dünyasında farklı bir işlev yüklenmektedir.

Avrupa, Avustralya, Amerika ve Japonya'da 1970'lerden itibaren 'tedaviye yönelik iyileştirici mizah' uygulamaları başlamıştır. Duyguların sağlık üzerindeki etkisini belirlemek, duygu ile bağışıklık sistemi arasındaki ilişkiyi ölçmek üzere, palyaço, komedi gösterileri, güldürücü televizyon dizileri ve mizah terapistlerinin hastaları ziyaret etmeleri gibi uygulamalar yapılmaktadır. 1998'de *Amerika Ulusal Sağlık Enstitüsü Tamamlayıcı ve Alternatif Tıp Departmanı*, terapötik mizahı, hastalıklar için tamamlayıcı tedavi tarzında bir zihin eğitimi olarak kabul etmiştir (Koç 2009: 3, 39).

Sağlık ve mizah arasında pozitif bir bağ olup olmadığını inceleyen araştırmacılar, iki disiplin arasındaki bağlantıyı doğrudan ve dolaylı ilişki temeline dayandırmaktadır. Olası fizyolojik bağı da 'ağrı, kalp-damar etkisi ve bağışıklık' temalarına odaklanarak araştırmaktadırlar (Mccreaddie-Wiggins 2008: 586-588).

Mizah-Sağlık Sektöründe Doğrudan ve Dolaylı İlişki

Mizah-sağlık ilişkisinde uyaran olarak terapötik (iyileştirici) mizah, kültürel, sosyal, fiziksel, duygusal, bilişsel olarak iyileşmeyi ya da hastalık/korku/endişe vb. sorunlarla baş etmeyi sağladığı için tamamlayıcı bir tedavi olarak kullanılmaktadır. Bireyin, sorunlar karşısında kendini güçlü hissetmesi, hastalık ve sorunlarla mücadele gücünün artmasını desteklemektedir.

Doğrudan ilişkide mizah ve gülme, vücutta pozitif psikolojik değişimlere eşlik eden ve iyileşmeye destek olan pozitif duygusal durum oluşumuna zemin hazırlar. Dolaylı ilişkide mizah ve gülme, bireyin bilişsel algısını değiştirerek stresin sebep olduğu olumsuz etkileri düzenlemede yardımcı olarak olumsuz fiziksel etkilerini kontrol etme becerisini artırır. Mizahın, kişilerarası ilişkiler ve sosyal destek anlamında potansiyel faydalarının olduğu da bilinmektedir (Mccreaddie-Wiggins 2008: 584).

İyileştirici mizahın, ağrı kesici özelliği, bağışıklık sistemini güçlendirmesi, kalp-damar, böbrek hastaları üzerindeki etkisi konusunda deneysel çalışmalar yapılıp tedaviye yönelik olumlu sonuçlar alınmakla birlikte, sağlık alanındaki klinik çalışmaların sayısı henüz yeterli boyutta değildir.

Ağrı

Mizahi videolar ve uyaran sonuç ölçüm testleri, mizah-ağrı araştırmacıları için kullanılan uygulamalardır. Rotton ve Shats (1996) ortopedi hastalarında ağrı kesici kullanımını test etmiş ve mizah kullanan grubun mizah kullanma-

yanlara göre daha az ağrı kesici kullandığı sonucuna ulaşmışlardır (Mccreaddie-Wiggins 2008: 587).

Kardiyovasküler

Mizahla ilgili yapılan çalışmalarda, mizahın sağlık üzerindeki pozitif etkisine kanıt olarak kan basıncını ve nabzı düşürmesinden sık sık bahsedilmekle birlikte, böyle bir etki hakkında deneysel kanıtların sayısı henüz yeterli değildir. Yapılan klinik araştırmalardan birinde, koroner kalp hastalığı olan 300 hastaya ve onların sağlıklı akrabalarına 'durumsal mizah tepkisi anketi' uygulanmış ve koroner kalp hastalığı olanların risk puanı daha düşük bulunmuştur (Clark vd. 2001'den aktaran Mccreaddie-Wiggins 2008: 587). Mizahın kardiyovasküler hastalıklar üzerindeki olumlu etkisini ölçebilmek için daha ayrıntılı çalışmalara gereksinim duyulmaktadır.

Böbrek Yetmezliği

Mizah-sağlık ilişkisi konusunda hemşireler tarafından da deneysel çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Kanıt sayılabilecek araştırmalar küçük ölçekli, nitel olmakla ve veri toplamada tek yöntem kullanılmakla birlikte, Mallott ve A'ltern'in (1996) böbrek yetmezliği olan hastalar ve hemşireler arasında mizah kullanımı çalışmaları, literatürde önemli bir veri teşkil etmektedir. Araştırmacılar, hastalarda çatışmalardan kaçınmak ve iletişimi kolaylaştırmak için mizahın kullanıldığını ifade etmişlerdir. Daha ileri düzeydeki deneysel bir çalışma da, ölümcül rahatsızlığı olan hastaların ölene kadar bakıldığı bakımevlerindeki mizah kullanımını üzerine gerçekleştirilmiştir. Hasta tedavisi ve iletişiminde % 85 gibi yüksek oranda mizah kullanılmıştır, mizahi kullanımın % 70'i de hasta tarafından başlatılmıştır (Adamle&Ludwick 2005'ten aktaran Mccreaddie-Wiggins 2008: 588).

Bağışıklık

Mizah-sağlık ilişkisi konusunda, gülmenin bağışıklık sistemi üzerindeki etkisi de araştırılmaktadır. Kimata (2001, 2004), Hiyashi vd. (2003), Harrison vd. (2000), Perera vd. (1998), Lefcourt vd. (1990) tarafından gerçekleştirilen deneysel çalışmalarda, gülme ile bağışıklık göstergeleri arasında pozitif yönde veriler tespit edilmekle birlikte, bu çalışmaların yöntemsel olarak eksiklikleri bulunmaktadır (Mccreaddie-Wiggins 2008: 588).

Anksiyete sorunu, belli bir nesneye veya saplantılı düşünceye odaklanmadan, yaygın ruhsal ve fizyolojik bunaltı belirtileri ile yaşanan bir rahatsızlıktır. Kaygı bozukluğunun tedavisinde ilaç kullanımının yanında, davranışçı ve bilişsel psikoterapiler, rahatlama eğitimi gibi tedavi yöntemlerinin yararlı olduğu bilinmektedir. Bu tedavide, ilaç kullanımını destekleyen psikolojik te-

daviler, kaygı bozukluğunun giderilmesinde etkili sonuçlar alınmasını sağlar (Gezgin-Çam-Karademir 2010: 66).

Kaygı, heyecan, endişenin düşünce ve davranışlar üzerindeki etkisi, organizmada fizyolojik değişikliklere yol açabilecek derecede büyüktür. Belirli orandaki uyarılar, bedenin fizyolojik işlevlerini uyararak kişinin daha aktif ve yapıcı faaliyetlerde bulunmasını sağlar. Gereğinden fazla hissedilen psikolojik ve fizyolojik gerginlikler ise, organizmadaki düzeninin bozulmasına sebep olur. Baskı altına alınan duygusal tepkilerin tamamen başıboş bırakılması ne kadar sakıncalıysa sürekli baskı altında tutulması da o derece tehlikelidir. Stres kişinin günlük çalışmalarını engeller. İnsanda stres yaratan aşırı heyecanı ve kaygıyı engellemenin en etkili çözümlerinden biri de, heyecanın sebep olduğu iç gerilimlerin azaltılması gayesiyle kasların gevşetilmesidir (Baymur 1978: 81-82). Fiziksel, ruhsal, toplumsal açıdan baskı altında kalan organizma, kaygı ve heyecanın kontrol edilememesi sonucu baskı altına alınır. Gülme aracılığıyla organizmadaki fazla enerjinin stresinden kurtulma, psikolojik ve fizyolojik dengenin kurulmasını sağlayarak rahatlamaya yol açar. Vücuttaki fazla enerjinin boşaltılması sonucunda, rahatlamanın bir göstergesi olarak ortaya çıkan gülme, psikolojik ve fizyolojik denge sağlaması yönüyle organizmanın önemli bir ihtiyacını giderir.

Berlyne'in Derleyici Motivasyon Kuramı da (Chapman-Foot 1995: 117-122) sinir sistemi üzerinde etkili olan mizahi uyarıcının anlık seviyelerindeki değişimin, duygusal tepkilerin yoğunluk ve niteliğinde yaptığı farklılıkları tanımlamaya odaklıdır. Bu kurama göre, üç tür uyarıcı özelliği vardır: Birinci tür, zamana ve süreye göre ayarlanan enerjinin dağılımına bağlı olan psikolojik özellikleri içerir. Bu özellikleri, uyaranın özelliğine bağlı olup izleyiciden bağımsız olan büyüklük, sıklık, süre, biçim vb. gibi diğer nitelikler belirler. Bu özellikler mizahta minimum düzeyde rol oynar. Bunun bir örneği karikatürlerin sıra efektleridir. İki kareli karikatürün ikinci sırasında yer alan karikatür, genellikle birincisinden daha komik olarak değerlendirilir [Lee-Griffith 1962]. İkinci tür, organizmanın hayatta kalışı için zararlı/ yararlı olan olaylar ve tecrübelerle ilgili olan çevrebilimle ilgili özellikleri içerir. Örneğin, kızartılmış hindi resmi, diğer faktörlere dikkat edilmeksizin sadece içerik ilişkileri aracılığıyla, canlı bir hindinin uyandıracağından daha farklı bir durum oluşturur. Mizahta içerik değişkenleri, mesela bir fıkranın konusu, mutlaka onları komik kılan önemli bir bileşeni meydana getirir. Üçüncü tür, uyarıcının derleyici özelliklerini ihtiva eder. Bunlar, bir tarafta

fiziko-kimyasal özelliklerin istatistiksel verilerle arasındaki ilişkileri tanımlarken, diğer yanda organizmanın içinde bulunduğu koşullarla ilişkisini

ifade eder [Berlyne 1967]. Bu özellikler farklı kaynaklardan gelen bilgilerin derlenmesine veya kıyaslamasına dayanır (Öğüt Eker 2014: 145).

Chapman ve Foot (1995: 117-125) tıp dünyasında mizahla ilgili yapılan araştırma ve deneylerden örnekler verir: Levi [1963], neşe sırasında salgılanan adrenalin ve noradrenalinin (böbrek üstü bezi hormonu) idrar çıktısını inceleyerek neşelenme esnasında böbrek üstü bezindeki salgılanmanın arttığını ortaya koymuştur. Bunun yanında, gülmede önemli bir faktör olan kalp atışıyla ilgili olarak da Martin [1905], karikatürleri eğlenceli bulan kişilerde kalp atışlarının ve solunumun arttığını bildirmiştir. Averill [1969] de neşelenildiğinde kalp atışının arttığını tespit etmiş, mizahın sempatik sinir sisteminde uyarılmaya yol açtığı sonucuna ulaşmıştır. Fry [1969] da bu görüşe katılmış, neşe esnasında kalp atışının arttığını ve elektrokardiyogramdaki yükselme ile kanıtlamıştır. Jones ve Harris [1971] aynı şekilde, kalp atımının hızlanmasının yaşanan neşe ile bağlantılı olduğunu bildirmiştir. Langevin ve Day [1972] kalp atışlarının değiştiğini ve maksimum tepkiler yanında galvanik deri tepkisinin[2] iyileşme süresi ve benliğin karikatürlerin komiklik derecesiyle doğru orantılı olduğunu bulmuştur (Öğüt Eker 2014: 148-149).

Tıp profesörü Norman Cousins ise, 'ruhsal hareketlilik' olarak nitelendirdiği kahkahayı, yüksek dozda C vitamini ile birlikte kullanarak bir bağ dokusu hastalığını iyileştirdiğini belgelemiştir (Klein 1999: 31-32; Martin 2004: 1).

Mizah-sağlık ilişkisini belirlemek için yapılan deneysel çalışmalardan bir diğeri de, yaşlılar üzerindeki etkisini belirlemek için huzurevi sakinlerinde mizahın kullanımıdır. Bu deneyde, katılımcıların fiziksel (genel sağlık, hayat kalitesi) ve zihinsel (refah, kaygı, depresyon, ruhsal sıkıntı) durumları altı aylık süreyle temel hatlarıyla incelemeye tabi tutulur. Yapılan deney 92 denek, 42 kontrol grubu ve 50 semineri kapsamaktadır. Araştırmanın sonunda, seminerlere katılan deneklerde kaygı ve depresyon seviyesinde önemli ölçüde azalma ve refah seviyelerinde gelişme gözlenirken; genel sağlık durumlarında ve yaşam kalitelerinde bir değişikliğe rastlanmamıştır. Bu mizah tedavisi seminerleri, akıl sağlığı üzerindeki olumlu etki ile ilişkilendirilmiştir (Ganz-Jacobs 2014: 205).

Sullivan ve Deane (1988), psikolojik bozukluğu olan örneğin bilişsel ya da duygusal olarak mizahı kavramaya gücü yetmeyen hastalarda mizah kullanımının uygun ve etik olmadığını ileri sürmüşlerdir. Aynı zamanda mizah kullanımı ciddi konuşmalarda ve psikolojik kriz durumlarında uygun değildir. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet, etnik köken, politika, hastalık semptomlarıyla ilişkili şaka ve mizah dikkat edilmesi gereken hassas alanlardır. Sağlık per-

[2] Cildin, özellikle de avuç içlerinin ve diğer kılsız bölgelerin, uyarıcıya bir tepki olarak elektrik direncinin değişmesi.

sonelinin tanımadığı, ihtiyacını bilmediği bir hastaya mizah kullanımı uygun karşılanmaz. Böyle bir durumda öncelik ve en önemli konu, empatidir (Mccreaddie-Wiggins 2008: 588).

"Kerkanen ve ark. (2004) üç yıl boyunca Finlandiyalı polis memurlarının mizah anlayışlarını içeren çeşitli öz raporlarını, kan basınçlarını, beden kütle indekslerini, sigara, alkol, çalışma kapasitesi, stres, tükenmişlik ve iş tatminlerini içeren ölçümler yapmıştır. İlk analiz mizah-sağlık hipotezini destekler delil bulamadığından ilk 35 kişilik örneğe 53 kişi daha eklenerek kohort analizi yapıldı. Analizin sonucu güçlü espri anlayışı, beden kütle indeksi, sigara ve yükselmiş kardiyovasküler risk ile yakından ilişkilidir." (Mccreaddie-Wiggins 2008: 589).

"Kuiper ve Nicholl (2004), 132 üniversite öğrencisiyle bir çalışma yürütür ve mizah anlayışı ile sağlık algısı arasında ilişki olduğunu gösterir. Benzer olarak Boyle ve Joss-Reid (2004) üç grup üniversite öğrencisiyle çalışır. Sağlıklı insanların mizahı farklı gördükleri ve hasta bireylerin mizahı stresle başa çıkmak için kullanabileceklerini ileri sürer (Mccreaddie-Wiggins 2008: 588).

Hastane Palyaçoluğu

Hastane ve beraberinde gelen olumsuzlukları en aza indirmek amacıyla, terapötik mizah çalışmaları kapsamında, 'hastane palyaçoları' uygulaması gündeme gelmiştir. Hastane palyaçoları, hastaları sorunlarından uzaklaştırma, acılarını unutturma, eğlendirerek mutlu etme, onlara korkularıyla baş etmeyi öğretme ve bağışıklık sistemlerini kuvvetlendirmelerine yardımcı olma amacı taşımaktadır. Hasta bakıcı, hemşire, doktor gibi sağlık personeli arasından gönüllülük ilkesiyle seçilen hastane palyaçoları, Avrupa halk kültüründeki 'İyi bir palyaço, ilaç yüklü yirmi katırdan çok daha yararlıdır.' sözünü hatırlatırcasına, belirli bir süre hastane palyaçoluğu eğitimi aldıktan sonra bu görevi icra ederler. Amerika'da bu eğitimi veren 25 kurs ve dernek bulunmaktadır. *Clowns of America International-COAI*'nın *(Amerika Uluslararası Palyaçoları)* yaklaşık 7000; *World Clown Association-WCA*'nın *(Dünya Palyaçolar Derneği)* 3800 üyesi bulunmaktadır. Bu dernekler, konuyla ilgili konferanslar düzenlemekte, danışmanlık, eğitim ve staj gibi hizmetler sunmaktadırlar (Koç 2009: 51, 69).

Pasero ise "Gülmek En Etkili İlaç mıdır?" adlı makalesinde, 'Hastane Palyaçoları'nı etik ilkelere göre hastane çalışmasına uygun şekilde eğitime tabi tutularak görevlendirilmiş profesyonel sanatçılar olarak değerlendirir. Ekip, düzenli olarak hastalarla ilgili özel konular, sanatsal, psikolojik ve tıbbi alandaki eğitimler için bir araya gelir (Pasero 1998: 14).

Terapötik mizahın hastane uygulamalarında, tasarımını Terry Bennett'in yaptığı 'mizah arabası' kullanılmaktadır. İngilizcede 'humour cart' ve 'laugh mobile' adlarıyla anılan, hem hasta hem de hasta yakınları için hazırlanan bu arabada, boyama kitapları, yapbozlar, mizah içerikli hikâye ve romanlar, parmak boyası, video ve ses kasetleri, oyuncaklar, dama ve satranç taşları, mizahın sağlık açısından önemini anlatan kitaplar, sakinleştirici etkisi olan şekerler, komik video filmleri gibi araç gereçler bulunur. Mizah arabası ile haftada iki kez hastalar ziyaret edilerek bu eğlendirici araç gereçlerle hastane ortamının gerginliği, hastalığın negatif etkileri kısa süreli de olsa giderilmeye çalışılmaktadır. Bu arabada, her yaş grubuna hitap edecek malzeme bulunmaktadır (Rankin-Box 2001: 1977).

Terapötik mizahın stresi azaltma işlevinde, pozitif düşüncenin dili, mizahın yararlı bir beceriye dönüştürülmesine katkıda bulunur. Mizah, sorunlarla baş etme ve stresin üstesinden gelme konusunda, bireylerin negatif olaylarla karşılaştıklarında pozitif olmayı başarmalarına yardımcı olur. Mizahı tedavi edici bir araç olarak kullanan profesyonel psikologlar, metotlarının yararları hakkında eser verirken, çoğunlukla kendi mizah anlayışlarını da sergilerler. Fry, Salameh'le birlikte hazırladığı *Handbook of Humour and Psychotherapy (Mizah ve Psikoterapi'nin Elkitabı)* adlı eserin ön sözünde kısa bir biyografik hikâye sunar. Gençlik dönemlerinde 'saf bir adam' olduğunu bir klinik psikoterapisti olarak kariyerine başladığında, saflığını belli etmemek için ciddiyet maskesi takınmaya çalıştığını anlatır. Bununla birlikte, yıllar ilerledikçe bu ciddiyetin ne kadar anlamsız olduğunu fark eder ve psikoterapinin içine mizahı dâhil ederek gençlik yıllarına döner.

Aynı yazarların *Advances in Humour and Psychotherapy (Mizah ve Psikoterapide Gelişmeler)* adlı eserinde de, gülme terapistlerinin mizah anlayışları örneklerle sunulur. Bu örneklerde terapistler, hastalarının yaptıkları şakalara nasıl güldüklerini ve kendi nükteli tarzlarının nasıl takdir edildiğini anlatırlar (Billig 2005: 17). Athena Du Pré, *Humour and the Healing Arts (Mizah ve İyileştirici Sanatlar)* isimli eserinde, hasta ve hasta bakıcı ilişkisinde çekingenliği asgari düzeye indirme, empati ve şefkat, birbirini tanıma, iletişimi kolaylaştırma vb. hususları gerçekleştirebilmek için mizahtan nasıl yararlanabileceğini ele alır (Billig 2005: 25). Tedavide mizahı kullanan bir başka terapist grup ise mizahın yerinde kullanılması durumunda, hastaların kendilerini daha mutlu hissettiklerini ve psikoterapik sürecin kolaylaştığını ileri sürer (Corey 2008: 19).

Psikoterapi türlerinden biri olan varoluşsal terapide, terapötik tekniklerden birisi paradoksal niyettir. Burada danışana sıkıntı veren bir semptom, problem veya yaşantıyı bilerek 'sonuna kadar' yaşaması için cesaretlendirme

vardır (Cooper 2003). Hangi çeşit olursa olsun korku sonuna kadar yaşanınca, insan olmanın gereği kişinin gülme kapasitesiyle bağlantı kurularak semptomdan uzaklaşılır (Murdock 2013: 192).

Sağlık Alanında Mizah Kullanımı için Öneriler[3]

I. Her zaman için, hastayla ilk görüşmenizde yeterli olduğunuzu ona hissettirin.

II. Mizahın erken kullanımı, hastanın size olan güveninin zayıflamasına neden olabilir.

III. Yan tarafta yatan hastanın ya da ailenin kriz yaşamadığından emin olun.

IV. İlk defa kullanacağınız şeyleri dikkatlice yapın. Mizahi davranışınızın olumlu karşılanıp karşılanmadığını ölçerek eğlenceli etkileşim içine girin.

V. Hastanın mizaha olumlu ya da olumsuz cevap verip vermemesine duyarlı olun.

VI. Hastaların sık sık gülemeyebileceğini hatırlayın. Düşük duygu durumları, ağrıları ya da mide bulantıları olabilir.

VII. Bazı hastaların hastalıkları geçene kadar mizaha karşılık veremeyebileceğini unutmayın.

VIII. Meslektaşlarınızla, ameliyata ya da önemli bir teste giden hastanın yanında şakalaşmaktan sakının.

IX. Kendinize gülün.

X. Yetersiz bir çalışan hakkında şaka yapmayın.

XI. Hastanın giderleri hakkında şaka yapmayın.

XII. Empatinin ve şefkatin gerekli olduğu durumlarda, kötü haber vereceğiniz zamanlarda mizahı kullanmayın. Öncelikle kötü haberin anlaşıldığından ve kabul edildiğinden emin olun, mizah kullanımını erteleyin.

XIII. Hastayla ilgili hassas konular tartışırken mizah kullanmaktan sakının.

XIV. Hastanın mizah anlayışı ile ilgili bazı sorular sorarak rapor hazırlayın.

- Sizi kim ya da neler güldürür?

---

[3] Bu bölümde yer alan öneriler, Pasero'nun, "Gülmek En Etkili İlaç mıdır?" adlı makalesinden alınmıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. Christine L. Pasero (1998), "Pain Control: Is Laughter the Best Medicine?", *The American Journal of Nursing,* Vol. 98, no. 12, Dec., p. 12-14.

- En çok nerede ve ne zaman gülersiniz?
- Stresli durumlarda mizahı kullanır mısınız?
- Böyle durumlarda mizah size yardımcı oluyor mu?

XV. Aileye hastanın nelere güldüğünü sorun.

XVI. Hastayla birlikte mizahi materyaller hazırlayın.

XVII. Düzenli olarak yapılmak üzere eğlence saatleri planlayın" (Pasero 1998: 14).

Sonuç

İnsanlık kültür tarihi ve tıp dünyası; fizyolojisi ve psikolojisiyle karmaşık bir bütün olan insanın gizeminin kapılarını teknolojik gelişmeler ışığında araladığını, şifrelerinin kodlarını çözmeye başladığını zannetse de, gizemli kapıların arkasında, keşfedilmeyi bekleyen daha pek çok sır bulunduğunun henüz farkına varamadı.

Mizahın insanlık tarihinde acımasızlık, gaddarlık, müstehcenlik ve bayağılık temasıyla ele alınışından felsefi bir sorun ve 21. yüzyıl eğlence dünyasında tüketim nesnesi olarak kullanımına uzanan süreçte, algılama, anlama ve değerlendirme vb. pek çok farklı görme biçimiyle ele alınması gereken mizah, duyuşsal, bilişsel ve psikomotor bir olgu şeklinde kabul edilmelidir. Kültürel doku içinde dinamik yapı taşları olarak yer alan mizahi unsurlar, yüklendiği fonksiyonlar, taşıdığı anlamlar, sahip olduğu misyonlar ile Türk halk bilimi çalışma kadroları içinde 'salt eğlendirici, hoş ve boş malzemeler' olarak değil, bilimsel perspektif ve kuramsal yaklaşımla analiz edilerek bağımsız bir disiplin şeklinde yer almalıdır.

Bünyesinde barındırdığı bu özelliklerle milletlerin kültürel belleklerinde anlamlandırılan kodları çözmede önemli bir veri olan mizah, aynı zamanda, tıp dünyasında bağışıklık sisteminin gelişmesinde önemli bir rol üstlenen *terapötik (iyileştirici) mizah* niteliğini de taşımaktadır.

Terapötik mizah, fiziksel ve/veya ruhsal rahatsızlıkları iyileştirmede bilişsel algı olan mizah ile fiziksel göstergesi olan gülmenin dolaylı/dolaysız ilişkilerle tedavi amaçlı kullanımıdır. Bağışıklık sisteminin gelişmesinde önemli bir rol üstlenen terapötik mizah; fiziksel, duygusal, bilişsel gelişimi destekleyerek günlük yaşamın zorluklarıyla baş etme yöntemlerini öğreten uygulamadır.

Hasta ile sağlık personeli arasında kurulan güven ve samimiyet, mizah ve gülme ile pekiştirilerek stresin düzenlenmesine katkıda bulunur. Klasik tıpta yaygın olarak kullanılan otoriter hasta-doktor/hemşire iletişim tarzı, sağlık personelinin konuyla ilgili özel eğitim almasını gerektirdiği ve mizah kullanı-

mının getireceği risk konusundaki çekinceler, sağlık sektöründe mizah kullanımını zorlaştırmaktadır.

Mizah-sağlık ilişkisinde uyaran olarak terapötik mizah uygulamalarının, kaygı, endişe giderme özelliğiyle hastalarda stresle başa çıkma ve sorunlarla mücadele etme özelliği kazandırabildiği ortaya konmuştur. Ayrıca, mizah kullanımıyla, kan dolaşımında hızlanma, kas gerginliğinin giderilmesi, sindirim sisteminin daha rahat çalışması, solunumun düzenlenmesi gibi tıbbi verilere ulaşılmıştır. Kalp ve dolaşım sistemi, hormonal yapı ve biyokimyasal süreçlerle belirli ilişkisi tespit edilen mizahla ilgili daha belirleyici sonuçlar için, sağlık sektöründe uzun süreli ve ayrıntılı deneysel çalışmalara ihtiyaç vardır. Henüz yeterince araştırılmamış olan mizah-sağlık ilişkisini ayrıntılı olarak ortaya koyabilmek, yeterli klinik deneylerle elde edilecek verilere ulaşmayı gerektirmektedir.

İnsanlık kültür tarihinde bu derece farklı misyonlar yüklenen mizah ve gülmenin acımasızlık, gaddarlık aracı olarak kullanımı Antik Yunan, Roma ya da Orta Çağ döneminde mi kaldı? Bu sorunun cevabı, alternatifsiz olarak 'Hayır!'…

21. yüzyılın insanı, yüzyıllar öncesiyle aynı temalara gülmeyi ve aynı temalardan keyif almayı sürdürüyor: Filistinli çocuk ve kadınların öldürülüşünü televizyonlardan izlemeyi, çırılçıplak soyulup üst üste istif edilmiş Iraklıların bedenlerine asker postallarıyla basıp gülerek objektiflere poz vermeyi… Birbirlerini en korkunç işkencelerle öldüren Suriyelileri Liveleak'ten izlemeyi... Korkuyu, acımasızlığı ve öldürmeyi keyifli bir eğlence aracına dönüştüren korku filmleri seyretmeyi, insan öldürmeye programlanmış bilgisayar oyunları oynamayı… Ya da stand up programlarında şovmen ile konuğun veya telefonla programa katılan seyircinin, 'köle-efendi' ilişkisini andıran bir tür sözel sadist/mazoşist sözde diyaloğunu, 'buyurganın mutlak gücüne karşı boyun eğmeyi' izlemeyi… Uygarlaşma sürecinde biçimsel yönü değişse de 'acımasızlıktan zevk alma' güdüsünü hiç terk edemedi insan…

Kaynaklar

BAYMUR, Feriha (1978), *Genel Psikoloji*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi, İstanbul.

BILLIG, Michael (2005), *Laughter and Ridicule*, Loughborough University, SAGE Publications Ltd, Theory, Culture&Society Series, UK.

CHAPMAN, Antony J., Hugh C. FOOT (1995), *Humor and Laughter: Theory, Research, and Applications*, New Brunswick, Transaction Publishers, NJ USA.

COREY, Gerald (2008), *Theory and practice of counseling and psychotherapy*, Cengage Learning EMEA, United Kingdom.

GANZ, Freda DeKeyser, Jeremy M. JACOBS (2014). "The effect of humor on elder mental and physical health", *Geriatric Nursing*, 35, p. 205-211.

GEZGİN, Havva, Olcay ÇAM, Mustafa KARADEMİR (2010), "Yaygın Anksiyete Bozukluğu Tanılı Bireylere Verilen Psikoeğitimin Tedavideki Etkinliğinin İncelenmesi", *Klinik Psikiyatri*, S 13, s. 65-76.

GOLDSTEIN, H. Jeffrey, Paul E. McGHEE (1972), *The Psychology of Humor*, Academic Press, New York and London.

KLEIN, Allen (1989), *Mizahın İyileştirici Gücü,* çev.: Sibel KARAYUSUF, Epsilon Yayıncılık, İstanbul.

KOÇ, Saliha (2009), İyileşme ve İyileştirmede Gülümsemenin Gücü/Hastane *Palyaçoları*, Sistem Yayıncılık, İstanbul.

MARTIN, Rod A. (2004), "Sense of humor and physical health: Theoretical issues, recent findings, and future directions", *Humor*, p. 1-9.

MCCREADDIE, May, Sally WIGGINS (2008), "The purpose and function of humour in health, health care and nursing", *Journal of Advanced Nursing,* 61(6), 584-595.

MURDOCK, Nancy L. (2013), *Psikolojik Danışma ve Psikoterapi Kuramları*, çev.: F. AKKOYUN, 2. Baskı, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.

ÖĞÜT EKER, Gülin (2014), İnsan Kültür Mizah/Eğlence Endüstrisinde Tüketim *Nesnesi Olarak Mizah*, Grafiker Yayınları, 2. Baskı, Ankara.

PASERO, Christine L. (1998), Pain Control: Is Laughter the Best Medicine?, *The American Journal of Nursing,* Vol. 98, no. 12, Dec., p. 12-14.

RANKIN-BOX, Denise F. (2001), *The nurse's handbook of complementary therapies*, China: RDC Group Limited, Philadelphia, USA: Elsevier Health Sciences.

SUTHERLAND, Max, Alice K. SYLVESTER (2000), *Advertising and the Mind of the Consumer: What Works, What Doesn't, and Why*, Allen&Unwin, Australian and New Zealand.

CHEDO MIJATOVICH'IN *SERVIA AND THE SERVIANS [SIRBİSTAN VE SIRPLAR]* ADLI ESERİNDEKİ FIKRALARDA TÜRK İMGESİ

Salahaddin BEKKİ[*]

Sayın Başkan, değerli katılımcılar,

Bildirimin esas konusuna geçmeden önce, çalışmamıza kaynaklık eden eserin önce yazarını sonra da kendisini kısaca tanıtmak istiyorum**.**

18 Haziran 1842'de Belgrad'da dünyaya gelen Chedo Mijatovıch, Sırbistan'ın yetiştirdiği önemli devlet adamlarındandır. Yazarın adı bazı kaynaklarda *Chedomil* veya *Chedomille* olarak kaydedilmiştir.

> *"Yaşamı boyunca Sırbistan Krallığının altı defa Maliye Bakanlığı ve üç defa da Dışişleri Bakanlığı görevlerini yürütmüş; Sırbistan'ın değişik aralıklarla İngiltere, Romanya ve Osmanlı İmparatorluğunda elçilik ve olağanüstü yetkili elçilik görevlerinde bulunmuştur. 1885'teki* Sırp-Bulg*ar Savaşı sonrasında Bükreş'te yapılan barış* görüşmelerini yürütmüş, 1899'da *silahsızlanma ile ilgili La Hague Konferansında Sırbistan'ı temsil etmiştir. 1912-13 Birinci Balkan Savaşı sonundaki Londra Barış Konferansına katılan Sırp heyetinde danışman olarak bulunmuştur. Mijatovitch, özellikle İngiltere'de elçilik yaptığı dönemde, 1876 Sırp-Osmanlı ve 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşları sürecinde Anglo-Sakson kamuoyunda oluşmuş olan negatif Sırp imajını tersine çevirmeye katkıda bulunan ve ilerleyen süreçte de bu imajı pozitif kılmaya çalışan bir Anglofil'dir... Chedomille Mijatovitch'in devlet adamı kimliğinin yanı sıra, tarihçi kimliği de öne çıkmaktadır. 19'u Sırpça ve 6'sı İngilizce olmak üzere 25 basılı eseri bulunmaktadır."* (Gülboy 2012: 49-67).

Yazarın Türkçeye tercüme dilerek Türkiye'de yayımlanan tek eseri,*1453 İstanbul'un Fethi* adını taşımaktadır. Eser, 2011'de İstanbul'da NoktaKitap yayınevi tarafından neşredilmiştir.

[*] Prof. Dr. / Ahi Evran Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / sbekki@gmail.com

Chedo Mijatovıch tarafından hazırlanan *Sırbistan ve Sırplar (Serviaand the Servians)* adlı eser, 1908 yılının ocak ayında Londra'da Harvard Üniversitesi Orta Doğu Çalışmaları Merkezi tarafından bastırılmıştır. 297 sayfa hacmindeki eser, on bölüm ve ekler kısmından oluşmaktadır. Kitapta muhtelif sayfalara serpiştirilmiş on altı adet de resim bulunmaktadır.

Eserin birinci bölümü, Sırbistan'ın tarihi geçmişi ve kitabın yazıldığı dönemdeki siyasal olaylar ile dönemin partilerine ayrılmıştır. İkinci bölümde, Sırpların dinleri ve dindarlıkları üzerinde durulmuştur. Sırp köylülerinin cennet, gök ve dünya ile ilgili inanışları üçüncü bölümde ele alınmıştır. Dördüncü bölüm,"Sırp Ulusal Gelenekleri" başlığını taşımaktadır. Beşinci bölüm, tebliğimize konu olan Sırp fıkralarına ayrılmıştır. Altıncı bölümde Sırpların ulusal şarkıları hikâyeleriyle birlikte yer alırken popüler Sırp müziğine ilişkin bilgiler notalarıyla birlikte yedinci bölümde sunulmaktadır. Sekizinci bölüm, birçoğu Türk atasözleriyle benzerlik gösteren yüz adet Sırp atasözünden oluşturulmuştur. Dokuzuncu bölüm ise Sırp edebiyatına ayrılmıştır. Eserin son bölümü ülkenin ekonomik durumuyla ilgilidir.

Eserin ekler kısmı da hayli zengindir. Bu kısımda ilk olarak ünlü bir isim olan *Dossithey Obradovich*'in Londra izlenimlerine yer verilmiştir. Daha sonra Sırpların millî kahramanlarından *Ban Stahınya*'nın Türk komutan *Vlah Ali*'yle olan mücadelesini anlatan bir destan-şiir bulunmaktadır. Bu şiirin ardından Sırp folklorundan örneklerin yer aldığı kısım gelmektedir. Ekler bölümü, Sırbistan hakkındaki istatistikî bilgilerle sona ermektedir. Kitabın sonunda özel adlar dizini bulunmaktadır. Kitabın ikinci baskısı 2013'te Amerika'da Book On Demand LTD tarafından gerçekleştirilmiştir.

Eserin yazıldığı dönem ve daha öncesine ait Sırp folkloruna ilişkin hatırı sayılır malzemeyi ihtiva ettiği rahatlıkla söylenebilir.[1] Kitapta, Nasreddin Hoca başta olmak üzere Vlah-Ali, derviş, Sultan Murat, kadı, Mustafa Paşa gibi Türk kültürüne ait birçok unsura rastlanmaktadır. Bu unsurlar, çalışmayı aynı zamanda Sırp-Türk kültürel etkileşimine de yer veren bir kaynak konumuna getirmektedir. Biz bu çalışmada sadece fıkralarda geçen Sırp-Türk ilişkileri ve Sırpların gözünden Türkleri ele almaya çalışacağız.

---

[1] Eserde sırasıyla şu başlıklar yer almaktadır: Ön Söz (V-VII), Tarihe Bakış ve Modern Politik Topluluklar (1-37), Din ve Sırpların Dindarlıkları (38-53), Sırp Köylülerinin Gök ve Yer İle İlgili İnanışları (54-69), Sırp Ulusal Gelenekleri (70-114), Sırp Fıkraları (115-133), Sırp Ulusal Şarkıları (134-187), Sırp Popüler Müziği (188-199), Sırp Atasözleri (200-205), Sırp Edebiyatı (206-232), Ülkenin Ekonomik Durumu (233-242). Ek başlığı altında, Ünlü Bir Sırp'ın Londra İzlenimleri (243-255), Ban Strahınya-Sırp Ulusal Şiirinden Bir Örnek (256-273), Sırp Folklorundan Örnekler (274-284), Sırbistan Hakkında İstatistikî Bilgiler (285-292), İndeks (293-296).

Chedo Mijatovıch, eserinin V. bölümünü (s. 115-133) fıkralara ayırmıştır. Bu bölümde yer alan 21 adet fıkradan ilk dördü Sırpların Türklere bakış açısını yansıtan metinlerdir. Daha sonra gelen 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 ve 13 numaralı (9 adet) fıkralar ise Hera, Çingene ve papaz tiplerine bağlı anlatılar olup Sırp karakterini yansıtan anlatılardır. Geriye kalan sekiz adet fıkra (14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21) ise doğrudan Nasreddin Hoca tipine bağlı olup hemen hemen her Nasreddin Hoca fıkra kitabında rastlanılacak meşhur fıkralardandır.[2]

Sözü uzatmadan hemen fıkraların tahliline geçmek istiyorum. Buradaki fıkraları tahlil etmede bize yardımcı olacak en önemli gülme/mizah teorisi *"-mizahta* üstünlük teorisi*"*olacaktır.[3] Bu teori, *"insanın kendini diğerlerinden daha güçlü ve başarılı görme düşüncesinden hareketle gülmeyi diğer insanlara karşı kazanılmış bir zaferin yansıması olarak kabul etmektedir."* (Şahin 2014: 237-251) "*Rakibi saf dışı bırakmaktan duyulan keyif, bir başkasını dezavantajlı duruma getirmenin verdiği haz, öteki konumundaki kişinin düştüğü kötü durumdan duyulan mutluluk, başkalarının talihsizliklerinden ve acılarından alınan zevk* (Güvenç 2014: 98)" kişiye üstünlük duygusu verir.

Birazdan tek tek ele alacağımız fıkralarda *"Hera* (=Kurnaz ve akıllı köylü Hertsegovina isminin kısaltmasıdır)", Sırpları temsil eden bir fıkra tipi olarak hepsinde komik duruma düşürülen bir Türk'le karşı karşıya gelir. Hera'nın karşısına çıkarılan Türkler de sırasıyla *"Türk* (köylü)", *"Agha* (ağa)", *"Kadı"* ve *"Türk Padişahı"*dır. Hera, her fıkrada Türkleri temsil eden tiplerden üstün bir konumda okuyucuya sunulur.

Sayın Başkan değerli katılımcılar, zamanı daha verimli kullanabilmek için fıkraların tam metinleri yerine onların konularını verip yorumlarımı yapmak istiyorum.

Birinci fıkrada (Hera ve Türk), bir Türk çiftçi bir köprü yanında bulunan tarlasında öküzleriyle çift sürmektedir. Hera, birkaç yük beygiriyle köprüye yaklaşır. Bunu gören Türk, öküzlerine Hera'nın duyabileceği şekilde ondan daha akıllı olduklarını söyler. Bu sözleri işiten Hera, yük beygirlerini bilerek tek başlarına köprüden geçmeleri için bırakır. Atlar geçtikten sonra köprünün bu yakasında kalan Hera, köprüden tek başıma nasıl geçeceğim diye feryat edip ağlamaya başlar. Bunu duyan Türk, sabanını bir tarafa bırakarak Hera'nın yanına gelir ve neden feryat ettiğini sorar. O da, tek başına köprüden geçmeye

---

[2] Türkiye'de mizah ve hususen fıkralar üzerine çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Türk fıkraları ve Türk halk bilimi içerisinde mizah araştırmalarının tenkitli olarak ele alındığı oylumlu bir çalışma için bk. Emeksiz 2015: 987-1024.

[3] Türkiye'de Fikret Türkmen'in bildirileri ile başlayan mizah teorilerine göre fıkra incelmeleri, günümüzde doktora tezi seviyesinde ele alınmaktadır. Örnekler için bk. Türkmen 1999; Bayraktar 2010.

korktuğunu söyler ve kendisini para karşılığında karşıya geçirebilecek birini aradığını söyler. Türk, 12 Perper (12 gümüş para) karşılığında kendisini sırtında köprüden karşıya geçirebileceğini söyler. Hera da kabul eder. Türk, Hera'yı sırtına alıp köprünün karşısına geçirir. Karşıya geçen Hera, yanında hiç para olmadığını söyler. Buna sinirlenen Türk, Hera'nın yaptığını yanına bırakmayacağını söyleyerek Hera'yı sırtına alır ve tekrar karşı kıyıya götürür. Aldatılmış olmanın kızgınlığıyla öküzlerinin yanına döner. Hera da sakince köprünün diğer tarafına geçip Türk'e şöyle seslenir: "Ey Yüce Efendim, öküzlerin benden akıllı olabilir ama şu küçük beynimle ben iki defa köprüyü sırtında geçerek seni eşek yaptım."

Fıkranın başında Türk, Hera'yı öküzlerle karşılaştırarak öküzlerin ondan akıllı olduğunu söyler ve üstün konuma geçer. Aşağılanmayı hazmedemeyen Hera, Türk'e bir ders vermek ister ve -yukarıda anlatıldığı şekilde- kurnazca bir plan yapıp 12 para karşılığında Türk'ün kendisini sırtında köprünün karşı tarafına geçirmesini sağlar. Bunu yaparken de söz verdiği taşıma ücretini param yok diyerek ödemez. Buna kızan Türk, Hera'yı tekrar getirdiği karşı kıyıya taşıyarak ikinci bir defa daha aldanmış olur. Fıkranın sonunda karşı kıyıya geçmiş olan Hera, "Ey Yüce Efendim, öküzlerin benden akıllı olabilir ama şu küçük beynimle ben iki defa köprüyü sırtında geçerek seni eşek yaptım." diyerek üstünlüğü elde eder.

İkinci fıkrada (Hera ve Agha) Hera'nın karşısında bu kez Türk, bir Agha (Ağa) olarak yer alır. Ağa, Hera'nın pazardan aldığı buğdayla ilgili haksız eleştirilerde bulunur. Hera da bu eleştirileri destekler. Ağa, ben senin aldığın şeyi kötülüyorum sen neden benim her söylediğimi tastikliyorsun diye sorar. Hera da kendisinin uşak olduğunu ve efendisinin yalan da söylese görevinin onu desteklemek, tasdik etmek olduğunu söyler.

Anlatının başlangıcında Türk, ağa olması sebebiyle Hera'ya üstün konumdadır. Ağa bu üstünlüğünü daha da pekiştirmek için Hera'nın pazardan almış olduğu buğdayda pek çok kusur bulur. Maksadı Hera'nın ona karşı gelmesi ve onun da Hera'ya haddini bildirmesidir. Ancak olay, Ağa'nın istediği şekilde devam etmez ve çileden çıkan Ağa, Hera'ya şöyle serzenişte bulunur: *"Benim buğdayını kötülemem açıklanabilir fakat sen davranışını nasıl izah edeceksin?"* Bunun üzerine Hera, Ağa'nın üstünlüğünü kabul eden tavrını bir kenara bırakarak şu cevabı verir: *"Şeyh Agha'm, sen benim efendimsin ve ben senin uşağınım. Siz benim buğdayım hakkında yalan söylemeye başladığınızda benim görevim yalanınıza ortak olmaktır."* Hera, verdiği bu cevapla hem davranışının sebebini açıklamış olur hem de Ağa'yı yalancı konumuna düşürerek üstünlüğünü ilan eder. Ağa ile Hera arasında yaşanan üstünlük yarışı dinleyicinin onlara yüksekten bakıp gülmesine neden olur.

Üçüncü fıkra (Hera ve Kadı), Nasrettin Hoca tipine bağlı olarak Anadolu'da da birçok versiyonu derlenmiş olan bir fıkradır. Nasreddin Hoca bu fıkrada kadı olarak karşımıza çıkarılır. Karşısındaki ise yine Hera'dır. -Hukuk ilkelerinin kişiye göre nasıl değişikliğe uğradığını göstermesi açısından son derece önemli olan- fıkrada Hera, Kadı'nın ineklerini otlatan biridir. Otlattığı inekler içinde bir tane de kendisinin ineği vardır. Bir gün Hera'nın ineği Kadı'nın ineklerden biri tarafından yaralanır. Hera, Kadı'ya giderek olayı olduğu gibi anlatır. Hera'yı dinleyen Kadı, "Hayvan kısmı suçlu sayılmaz, bir şey lazım gelmez!" der. Hera, bu kez kendi ineğinin Kadı'nın ineğini yaraladığını söyler. Kendi ineğinin yaralandığını duyan Kadı, hemen "Hukuk kitabına bakayım kanun ne diyor?" der. Hera, Kadı'nın kolunu tutarak ilk söylediğini, hayvanlarla ilgili bir hükmün olmadığını hatırlatır.

Hera, ineğinin Kadı'nın ineği tarafından yaralanmasına üzülür. Hakkını aramak için Kadı'ya başvurmak ister. Lakin Kadı makamı ve mevkisi gereği Hera'dan üstündür. Kadı'nın bu üstünlüğünü kullanarak ona hakkını vermeyeceğini düşünen Hera yine de durumu olduğu gibi Kadı'ya anlatır. Kadı tam da Hera'nın beklediği gibi, "Hayvan kısmı suçlu sayılmaz, bir şey lazım gelmez!" diye cevap verir. Bu açıklama üzerine Hera, durumu farklı bir açıdan Kadı'ya anlatır. Kadı'nın bu defa hukuk kitaplarına bakma ihtiyacı duyması Hera'yı kızdırır. Kadı'ya ilk hükmün geçerliği olduğunu söyleyerek tepki gösterir. Kadı'nın mesleğinin gereğini yerine getirmeyişi onun Hera karşısındaki üstünlüğünü ortadan kaldırır. Dinleyici, Kadı ile Hera arasında yaşanan adalet kavgasını bir nevi üstünlük yarışı olarak görür ve böylece gülme gerçekleşir.

Dördüncü fıkrada (Hera ve Padişah) bu kez Hera, Türk Padişahı'nın bahçıvanı olarak sahneye çıkar. Hera, Türk padişahının yanında bahçıvan olarak çalışmaktadır. Yapılan anlaşmaya göre bu çalışma sırasında herhangi bir sahtekârlık yaparsa ölümle cezalandırılacaktır. Hera, uzun zaman padişaha dürüstçe hizmet eder. Bir gün padişahın bahçesinden incir çalarken yakalanır. Huzuruna getirilen Hera'ya padişah şöyle seslenir: "Biliyorsun yaptığının cezası idamdır. Fakat uzun süre sadakatle çalıştığın için sana idam şeklini seçmen için izin vereceğim." Bunun üzerine Hera, "Babam gibi yaşlılıktan ölmeyi seçiyorum." der. Padişah, Hera'nın bu akıl dolu cevabına çok güler ve onu affeder.

Anlatıya göre Hera, anlaşmanın gereği olarak uzun bir müddet dürüstçe çalışarak üstünlüğü elinde tutar. Ancak ilerleyen dönemde bahçeden incir çalarken yakalanması anlaşmaya ters olduğu gibi üstünlüğünü de elden kaçırmasına neden olmuştur. Padişah onu huzuruna çağırır ve yapılan anlaşma gereği idam edileceğini ancak uzun müddet sadakatle çalışmasına ödül olarak ölüm şeklini kendisinin belirlemesini ister. Eline yeni bir fırsat geçtiğini anlayan

Hera, olayı kurnazca çözer ve babası gibi yaşlılıktan ölmek istediğini söyler. Hera'nın bu akıl dolu sözü Padişah'ın hoşuna gider ve onu affetmesini sağlar. Böylelikle üstünlük tekrar Hera'ya geçer. Dinleyiciyi Hera'nın bu tavrı güldürür.

Dördüncü fıkrayı mizah teorilerinden *"rahatlama"* ile de tahlil edebiliriz: Bu teoriye göre, Hera bahçeden incir çalarken yakalanması üzerine tedirgin olur. Padişah onu huzuruna çağırıp yapılan anlaşmayı hatırlatınca iyice gerilir. Ancak padişahın ona seçim hakkı sunmasıyla biraz rahatlar ve kurnazca bir tercih yapar. Hera'nın tercihi padişahın hoşuna gidip onu affetmesiyle Hera'nın üzerinden büyük bir yük kalkar ve rahatlar. Hera'nın can derdine düşüp gerilmesiyle dinleyici de gerilir onun rahatlamasıyla birlikte dinleyici de rahatlar ve güler.

Sayın başkan, değerli katılımcılar,

Yukarıda tahlil etmeye çalıştığımız fıkralarda, Sırpların beş yüz yıldan fazla kendilerini yönetmiş olan Türklere nasıl baktıklarını göstermekteyiz. Fıkralarda Sırp köylüsünü temsil eden Hera'nın karşısına Türkleri temsilen çıkarılan tipler ustalıkla seçilmiştir. Birinci fıkrada Sırp köylüsünün karşısında yine bir Türk köylüsü vardır. Hera, fıkranın sonunda Türk'ü tam anlamıyla bir aptal durumuna düşürür. İkinci fıkrada Sırp köylüsü Hera'dan makam ve mevkisi itibarıyla üstün konumda olan bir ağa vardır. Burada, Türk'ü temsil eden ağa, despot ve yalancı biri olarak resmedilir. Üçüncü fıkrada ise devleti ve hukuku temsil eden Kadı, hukuk ilkelerini kendi çıkarlarına göre yorumlayan bencil bir tip olarak işlenmektedir. Son olarak Türk padişahının karşısına çıkan Hera, burada aklını kullanarak padişahın merhametini kazanmış görünmektedir.

Uzunca bir süre Osmanlı'da elçilik de yapmış olan Chedo Mijatovich, 19. asır Balkan siyasal tarihinde önemli bir figür olarak temayüz etmektedir. Sırbistan ve Bulgaristan'ın hatta Rusya ve İngiltere'nin Osmanlı ile olan ilişkilerinde İngiliz yanlısı bir tavır alarak Sırpların ve Bulgarların Osmanlıdan koparılma aşamasında önemli roller üstlenmiş bir Sırp milliyetçisidir. O, kitabına aldığı ve yorumlamaya çalıştığımız fıkralarla Türkleri, -köylü, ağa, kadı ve padişah tipleri üzerinden- kendilerini beş yüzyıl (Sırpsındığı Muharebesi 1364 - Berlin Antlaşması 1882) sert ve merhametsizce idare eden efendileri olarak lanse etmekte; Sırpları da zavallı, gülünç fıkralar anlatmak suretiyle efendilerinden intikam alan bir konumda göstermektedir.

Konuşmamızın başında değindiğimiz Sırp fıkraları içerisinde yer verilen Nasreddin Hoca tipine bağlı fıkraların yorumu ise bir başka mizah sempozyumu için rezerv olarak tutulmaktadır.

Kaynaklar

BAYRAKTAR, Zülfikar (2010), *Mizah Teorileri ve Mizah Teorilerine Göre Nasreddin Hoca Fıkralarının Tahlili,* Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir.

EMEKSİZ, Abdülkadir (2015), "Türk Halkbilimi Mizah Araştırmalarına Dair Genel Tespit, Değerlendirme ve Teklifler", *Turkish Studies,* Volume 10/8, Spring, s. 987-1024.

GÜLBOY, Burak Samih (2012), "Chedomille Mijatovitch'in Anılarında Türk ve Osmanlı İmgeleri", *Türkiye-Sırbistan İlişkileri / Belgrad'a Uğrar Yolu Tuna'nın,* haz.: Yeliz OKAY ve Tuncay BABALI, Doğu Kitabevi, İstanbul, s. 49-67.

GÜVENÇ, Ahmet Özgür (2014), Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Mizahi Destanlar, Gece Kitaplığı, Ankara.

MIJATOVİCH, Chedo (1908), *Servıa And The Servıans,* London.

ŞAHİN, Halil İbrahim (2014), "Gelenek, Gülme ve Şaka", *Millî Folklor*, S 101, Bahar, s. 237-251.

TÜRKMEN, Fikret (1999), *Nasreddin Hoca Latifelerinin Şerhi (Burhaniye Tercümesi) Transkripsiyon, İnceleme, Metin,* Akademi Kitabevi, İzmir.

EK: ÇEVİRİ FIKRA METİNLERİ[4]

1. HERA ve TÜRK. Bir Türk, küçük bir nehrin üzerindeki köprünün yanında tarlasını sürüyormuş. Birkaç yük beygirini önünde süren Hera, köprüye yaklaşmış. Türk, saban çeken öküzlerine bağırırmış gibi "Devam edin, devam edin, öküzlerim! **(s. 118)** Hera'nın aklı yokken sizin aklınız var!" demiş. Hera'nın atları köprüye henüz varmış ki Hera bu sözleri işitmiş. Yük beygirlerini tek başına göndermiş ve kendisi de geride büyük bir çaresizlik ve sıkıntı içerisindeymiş gibi yüksek sesle ağıt yakmaya başlamış: "Ah, Aman Tanrım, Tanrım! Ben şimdi ne yapacağım?" Türk saban sürmeyi bırakmış ve Hera'nın yanına gelmiş. "Seni bu kadar sıkıntıya sokan sorun ne?" diye sormuş. Hera "Eyvah, eyvah!" diye ağlamaya devam etmiş. "Ben ne yapacağım? Atlarımın köprüden karşıya geçtiğini görüyorsun ve şimdi de ırmağın diğer tarafındalar, ben de bu tarafta kaldım! Ben şimdi ne yapacağım?" Türk "Neden, seni aptal, atlarınla karşıya kolaylıkla geçiverseydin ya!" demiş. "Oluverdi işte." demiş sıkıntılı hâlini devam ettirerek köylü "Ben hayatta o köprüden geçmeye cesaret edemem." "Ama seni aptal dostum" diye devam etmiş Türk, "Atlarının ağır yükleriyle birlikte karşıya güvenle geçtiklerini görmüyor musun? Sen neden güvenle geçemeyesin ki?" "Ah, hayır! Hayatta tek başıma bu köprüden karşıya geçmeye cesaret edemem! Beni yüklü bir ödeme karşılığında sırtında karşıya geçirebilecek biri-

[4] Fıkraların Türkçeye tercümeleri doktora öğrencim Sahra İpek Edis tarafından yapılmıştır. Kendisine müteşekkirim.

ni bulabileceğim yakın bir köy var mı buralarda?" diye sormuş Hera ve sonra yine sıkıntıyla ağlamaya başlamış. "Bana bak!" demiş Türk, "Köy buraya epey uzakta, sen birilerini buluncaya kadar atların muhtemelen kaybolur. **(s. 119)** Ama seni kendi sırtımda karşıya geçirmem karşılığında bana ne kadar ödersin?" "Neden soruyorsunuz, yüce Efendim? Sanırım on iki "perper"den fazla olmaz. (Perper eski zamanların gümüş parasına denk geliyor.)" "Gerçekten çok fazla değil." diye onaylamış köylü. Daha sonra Türk, Hera'yı kendi sırtına alıp onu köprüden karşı tarafa taşımış. Hera içtenlikle teşekkür etmiş ve ardından cebine bakmış, sonra diğer cebine bakmış, sonra tekrar kemerine bakmış ve en sonunda üzgünce "Yüce Tanrım! Cebimde tek bir bozukluk bile yok!" "Neden, seni düzenbaz!" diye bağırmış Türk: "Bunu benim sırtıma binmeden önce düşünecektin! Hile yaptın, sen bir yalancısın! Ama yalanını yanına kâr bırakacağımı sanıyorsan yanılıyorsun. Seni buraya getirmeden önce olduğun yere, atlarınla aranda köprü ve nehir kalacak şekilde geri taşıyacağım, orada ağlamana devam edebilirsin!" ve itiraz eden Hera'yı zorla yine sırtına alıp köprünün diğer tarafına geçirmiş. Onu oraya bırakmış ve öküzleriyle sabanının yanına bıkkınlıkla dönmüş. Kısa bir süre geçtikten sonra, Hera sakince köprüden karşıya geçmiş ve köprünün diğer tarafından bağırmış: "Ah, yüce Efendim! Öküzlerin muhtemelen Hera'dan daha akıllı olabilir ama ben sahip olduğum küçük beynimle, **(s. 120)** seni beni iki kere köprüden taşıyan eşek yaptım!"

2. HERA ve AGHA (AĞA). Hera marketten (pazardan) biraz ince ve çok temizlenmiş buğday almış. Bir Türk onun elindeki buğdaydan biraz almış, ona büyük bir ilgiyle bakmış ve sonra: "Sahip olduğun buğdaylarda bu daraları/kusurları buldum." "Kesinlikle Agha haklısın. Bunlar daralar." diye cevap vermiş Hera. "Ve biraz da küf gördüm." diye devam etmiş Türk. "Çok doğru efendim, buğdayın birazı oldukça küflü." "Ve temiz olmaktan uzak. İçinde toz ve toprak gördüm." demiş Türk tekrar. "Kesinlikle inkâr edemem. Yüce gönüllü Agha'nın dediği gibi içinde çok fazla toz ve toprak var." Türk bir süre daha buğdayın hatalarını bulmaya devam etmiş, köylüsü de onun söylediği her şeye katılmış. En sonunda Türk bağırmış: "Eğer ben buğdayını kötülemeye denersem bu açıklanabilir fakat sen bunu neden kendine yapıyorsun?" "Şey Agha'm, sen benim efendimsin ve ben senin uşağınım. Siz benim buğdayım hakkında yalan söylemeye başladığınızda benim görevim yalanınıza ortak olmaktır." diye Hera sessizce açıklamış.

3. HERA ve KADI. Hera Kadı'nın sürüsüne bakan çok akıllı bir adamdı. Kadının inekleriyle birlikte otlattığı bir ineği vardı. Bir gün Kadı'nın ineklerinden biri (ile) Hera'nın ineği vuruşur ve Kadı'nın ineği Hera'nın ineğini keskin boynuzlarıyla yaralar. **(s. 121)** Hera, ofisinde adalet dağıtan Kadı'nın yanına gitti ve ona dedi ki: "Onurlu Efendi! Senin ineğin benim ineğimi kötü bir şekilde yaraladı! Bunun sorumluluğunu kim alacak?" diye Kadı'ya sordu. "Biri benim ineğimi senin ineğine saldırması için zorladı mı?"-"Hayır, kesinlikle hayır fakat onlar birden birbirleriyle kavga etmeye başladılar."- "Şey, ben üzgünüm fakat yardım edemem. İneklere ilişkin bir

kanun yok ve böyle bir durumda herhangi bir hüküm söz konusu değil." diye ilan etti Kadı. "O zaman benim ineğim senin ineğini kötü yaraladığı için herhangi bir şey ödemek zorunda değil miyim?" diye sordu Hera. "Ne senin ineğin benim ineğimi mi yaraladı? Bir dakika bekle, Hukuk Kitabı'na bir bakayım ki kanun ne diyor." Kadı kitabı almak için gergin bir şekilde kolunu uzattı fakat Hera onun kolunu yakalayıp onu durdurdu ve şöyle söyledi: "Tanrı ve benim inandığım Tanrı! Benim ineğim söz konusu iken Hukuk Kitabı'na bakmadın, şimdi senin ineğin söz konusu iken kitabı alıp bakamazsın!"

4. HERA ve PADİŞAH. Hera, Türk padişahının yanında bahçıvan olarak hizmet etmektedir. Anlaşmanın şartlarından biri, herhangi bir sahtekâr eylemde yakalandığı takdirde ölüm cezasına çarptırılacağıdır. Hera bir süre dürüstçe hizmet eder fakat sonra kayma yapar ve Padişah'ın bahçesinden biraz incir çalar. Padişahın huzuruna getirilen Hera'ya padişah şöyle der: "Anlaşmayı biliyorsun. Şu anda ölümle cezalandırılman gerekiyor. Fakat bir süre bana **(s. 122)** çok iyi hizmet ettin. Sana merhamet gösterip nasıl ölmeyi seçeceğin konusunda sana izin vereceğim." "Sözlerinize güvenebilir miyim, büyük ve kudretli padişahım?" diye sorar Hera. "Tabi ki güvenebilirsin." diye cevap verir Padişah. "Biliyorsun ki Çar'ın[5] sözleri asla kırılmaz." -"Şey, o zaman babamın öldüğü gibi yaşlılıktan ölmeyi seçiyorum!" Padişah Hera'nın kurnazlığına güler ve onu affeder.

[5] Ruslar arasında yaygın olan bir atasözüne atıfla burada padişah yerine "çar" unvanı tercih edilmiştir. Ruslar, "Atasözü Çar'ın sözdür / Çar'ın sözü atasözüdür" derler.

GÜRCİSTAN TÜRKLERİNDEN BİR MİZAH ŞAİRİ: MÜHAKKER

Şureddin MEMMEDLİ[*]

1. Gürcistan'da Türk şiir geleneğinde mizah

Gürcistan'daki Azeriler arasında coşkusal (rübabi) âşık şiiri 17. yüzyıldan boy göstermiştiyse, bunun mukabilinde mizah şiiri geç -20. yüzyıl başlarında- meydana çıkmıştır. Bu süreç somut olarak muhit için tipolojik olgu idi, millî edebiyatta mizah şiirinin gelişimiyle ilgili olarak biçimlenmişti. Borçalı edebî geleneklerinde sırf mizah şiiri örnekleri 20. yüzyılın başlarından *Molla Nesreddin* dergisi mizahsal şiir akımının, öncelikle Mirza Aliekber Sabır'ın etkisiyle ortaya çıkmıştır.

"نیدلار صذ لامر" – *Molla Nesreddin* mizah dergisinin 1906 yılında Tiflis'te "تریغ" – "Gayret" matbaasında yayın hayatına başlaması, toplumsal-siyasal, bedii fikir yönünde intibah düzeyli olguya dönüşmüş olması, Gürcistanlı Türk kalem, söz ehlinin de onun sesine ses vermesine, onun geleneklerini yaşatmasına olanak sağlamıştı. Gürcistan'ın Ahıska yöresinden Ömer Faik Nemanzade'nin (1872-1941) "Gayret"in de, *Molla Nesreddin* dergisinin de kurucularından biri, M. C. Memmedkuluzade'nin en yakın meslektaşı, kalem arkadaşı olması buna aşikârca sübuttur. Gürcistanlı gazeteciler, yazarlar Mirza Şerif Mirzaev (1860-1937), Neriman Nerimanzade (1870-1925), Hüseyin Minasazlı (1881-1932) *Molla Nesreddin* idelerini savunmuş, onun mücadelesine katılmışlardı. Minasazlı, derginin siyasal mücadelesini beğenmiş, onun "mücadele meydanına geç kalmadığını" bildirmişti. Şairler İsmail Hakkı (1884-1938), Mirza Hasan Mecruh (1894-1974) ve başkaları derginin sayfalarında mizah şiirlerini yayımlatmışlardı. Derginin basım çalışmalarında Tiflisli muharrirler, matbaacılar İsmail Hakkı, Mehemmed Hüseyinov, Allahverdi Feyziev, Paşa Memmedov, Müslim Bağırov, Aliekber Memmedov, Seyfullah Feyziev ve başkalarının önemli faaliyetleri olmuştu.

[*] Prof. Dr. / Ardahan Üniversitesi / shureddin@gmail.com

1918'de Tiflis'te Arap hurufatıyla çıkmış "ناترا پن ناترا تا" – "Tartan Partan" mizah dergisi burada *Molla Nesreddin* geleneklerini devam ettirmişti (Tartan 1918: 1).

> "*Şiirde, sanatta gerçekleştirilmeyi umduğu niyetlerinin ciddiliği, şiirlerindeki bedii düşüncenin genişlik ve derinliği, yalnızca hicivde ifade edilen sosyal emellerin ve vicdanın, beşeri ve ferdi ahlakın yüceliği, billurluğuyla Sabır, bir bütün olarak bizim milli şairimizin sembolü olan sanatkârdır… Bin yıllık şiirimizin son bir asrı Sabır'ın adıyla ve oluşturduğu gelenekle doğrudan ilgilidir*" (Karaev 1999: 210–211).

Molla Nesreddin edebî akımının, Sabır edebî ekolünün ide, konu, biçem itibarıyla Borçalı'da takipçilerinden en ünlüsü Mehemmed Rızazade Mühakker olmuştur.

2. Mizah şairi Mühakker'in yaşamı, edebî yanı

2.1. Hayatı hakkında

> Şair kendisi yazmıştır: "*Ben, Mehemmed Rıza oğlu, Kölagir köyünde 1890 yılında tevellüt etmişim. Yedi yaşımda köy mektebinde eski usul okuyup, iki sene sonra atam vefat ettiğinden dolayı dersi bırakmışım. 1902 kışında komşu Arıklı köyündeki Rus Türk okulunda muallim Hüseyin Efendi'nin yanında ders almış, hem de yeni usulle ders demeyi öğrenmiş ve evde birkaç çocuğa ders vermişim.*" (Mühakker 1929).

Demek ki şair 1890 yılı Borçalı kazası Kölagir köyü doğumludur. Bu köy şimdi Gürcistan'ın Aşağı Kartlı bölgesinin Bolnisi ilçesine bağlıdır, 2000 civarında nüfusu vardır (https://az.wikipedia.org/wiki/Kolagir). Yaşadığı köyde okul öğretmenliği yapmıştır (Paşaev 2012: 365, 367).

2.2. Edebî kişiliğinin temel özellikleri

Mühakker, Borçalı edebî geleneklerinin gelişiminde mizah şiirinin temel temsilcisidir. Kendisine mahlas götürdüğü Mühakker kelimesi Arapça hakir, âciz anlamına gelir. Şair, Mehemmed Rızazade ad soyadından daha çok Mühakker olarak tanınmış, bu mahlasla çağırılmıştır.

1920 yılında Mühakker'in "Borçalı kazasının Kölagir köyünden Mehemmed Molla Rıza oğlu" tanıtılarak, Tiflis'te Arap hurufatıyla yayınlanmış "یرلرعشلیا" – "El şiirleri" kitabı önemli yadigârdır (Rızaoğlu 1920). 1920'lilerde Tiflis'te basılmış Arap harfleriyle "نطو" – *Vatan* dergisinde, "رکفیني" – *Yeni Fikir* gazetesinde, "یسهعومجمرعشا" – *Aşar Mecmuası* kitabında, Latin grafiğiyle *Işık Yol* gazetesinde de Mühakker'in şiirleri yayınlanmıştır (*Vatan* 1920) (*Yeni Fikir* 1922) (*Işık Yol* 1924) (*Aşar* 1927).

Kendisinin düzenle yazıp tertiplediği Arap hurufatıyla "یرتفد رلرعش" – "Şiirler defteri" adlı el yazmasını Kölagir köyünde şairin kardeşi oğlu Vilad

Aliev'in evinden bulmuşuz. Bu el yazması üç bölümden ibarettir: şarkılar ve gazeller; felyeton; inkılap şiirleri (Mühakker 1929).

Saha araştırmalarında, derlemelerde onun üç yüze yakın şiirini yazıya almışız, bir kısmını yayımlatmışız (Memmedli 1989: 4) (Kemaloğlu 2005: 71-78). Şairin adına bağlı "Mühakker ile Ayyar" âşık-halk hikâyesi de vardır (Memmedli 1990).

Edebiyat bilimcisi Abbas Kireçli, Mühakker'i şöhret kazanmış şairlerden biri olarak değerlendirir (Kireçli 1947). Ziya Borçalı'nın "Mühakker yaratıcılığında satıra" ve "Şair Mühakker" makalelerinde Mühakker, Gürcistanlı Türk şairler arasında en meşhurlardan biri olarak nitelendirilir, ona *Molla Nesreddin* dergisinin, Sabır'ın "Hophop-name" şiirlerinin büyük etkisi vurgulanır (Efendiev 1961) (Efendiev 1962: 3) (Borçalı 1999: 30–32). Ali Zebun Ekberov araştırma kitabında Mühekker'i görkemli mizahçılar Memmed Seid Ordubadlı, Balakadeş Mürşit ile aynı düzeyde kıymetlendirir (Ekberov 1968). Razım Memmedli şairin o çağ basınındaki şiirlerini incelemiştir (Memmedov 1989: 4) (Memmedov 2000: 56–59). Mühakker'in hayatını, şiirlerini biz daha ayrıntılı inceleyip çözümlemekteyiz (Memmedli 1989) (Memmedli 1990) (Memmedli 2003) (http://sdu-elibrary.info/books_sdu/N_3868.pdf).

> "*Mühakker'in kitabının yayınlanması da kanıtlar ki, o, Gürcistan'da yetkin şair olarak kabul edilmiş ve sevilmişti*" (Memmedov 2000: 32).

Şair şiirlerinin birinde (Mühakker 1929: 31) yurt severliğini içtenlikle açıklar:

Mühakker mayıldır vatan taşına,
Dolanırım çör-çöpünün başına[1]

2.3. Şiirlerinde mizah

Gürcistan'da Türk halk-âşık şiiri tarzı ezellerden, yüzyıllardan yüzü beri başarıyla süregelmişse mizah şiiri biçeminin gelişiminin yüksek noktasını Mühakker mirasında aşikârlarız.

Borçalı'da Mühakker, yergi değneğini zalimliğe karşı kaldırmıştı:

İndi düşüpsen tuzağa, incime!
Öz emelindir, ay ağa, incime!

Mühakker, olumsuz tipi kendi itiraf-namesiyle eleştirmiştir; Şakir, Zakir gibi "anti-kahramanlarını" adıyla kınamış, hicivlerinde "zulmü rençperlere

[1] * mayıl – mail, tutkun, meyilli * çör çöp – taş toprak * başına dolanmak – vurulmak

haddinden aşıran" toprak sahiplerini, sitemkârları adlarıyla eleştirmekten çekinmemiştir.

Bu açıdan şairin mizah şiirlerinden birinde (Mühakker 1929: 53) Allah adından kötü niyetleri için istimal edenler tenkit ateşine tutulur:

Korkut hamını ki Allah size ganim olsun,
Değmez sana hiç kimse, ganimden kazanıpsan.
Borç pulları verdin, bire üç kat selem aldın,
Çektik güzarı, halça kilimden kazanıpsan.
Biçtim yeri yay günü, sen hakkımı kestin,
Her neler ki yersin bu elimden kazanıpsan.[2]

Haramlıkla zenginlenenler adını "apogen" (himayeci) koyup, yetimlerin malını, eşyasını toplayanlar, nöker çalıştırıp onun hakkını kesenlerdir.

Dede-babadan kalma yeri ekip-becermekte tembellik eden, zenginlerin bahçesinde çalışan rençperleri kendi dilleriyle böyle utandırır:

Kışta sajan ile çekeriz zengine taşlar,
Toprak kazımakta ederiz çoklu savaşlar,
Öz nefimize eylemeğiz sey, telaşlar,
Dahmada kalıp, özgelere ev dikeriz biz.[3]

1917 yılında Sandar istasyonundaki "eşelon kırğını"nda Rus askerlerinin zalimliğini mizah, yergi ateşine tutar (Mühekker 1929: 43–44):

Söylendi mahal yandı, bildim ki Müslüman'dır,
Malı-pulu talandı, bildim ki Müslüman'dır,
Avrat-kişi kovlandı, bildim ki Müslüman'dır,
Ettikleri tufandı, bildim ki Müslüman'dır,
Pislikleri çoklandı, bildim ki Müslüman'dır.[4]

Belirli zümrelerin vahşiliğinin nedenini şair, aptallıkta, cahillikte arıyordu.

Sabır: "Ecnebi gökte balonlarla gezer, Biz hale otomobil binmeyiyiz" diye (Anar 2000: 95) üzüldüğü gibi, Mühakker de yazmıştı (Mühekker 1929: 64):

---

2 * hamını – her kesi * ganim – rakip * selem – faiz * halça – halı, halıca * yay – yaz (mevsim)

3 * sajan – saha ölçme birimi * nef – fayda * telaş – endişe * dahma – küme * özgeler – başkaları

4 * talandı – yağmalandı * avrat kişi – karı koca * kovlandı – kovalandı * pislik – kötülük

Her maşın ile fen bilen her yanı gezsin,
Göklerde balonlar ile gezip âlemi süzsün.[5]

"İnsanlara", "Dükkân", "Ana ve kız", "Müslüman", "Tahıl", "Uhuvvet", "Mihnetim", "Asrımız", "Konaklık" şiirleri mizahsal aksanıyla dikkat çeker.

İbret gözü ile gezdi bu dünyanı Mühakker,
Hiç görmedi bir kimsede handanı Mühakker,
Solgundu hamişe gül reyhanı Mühakker,
Her yerde görüp nale ve efğanı Mühakker,
Kara giyinip her kes ki, giyip alı, ey insan!
Dünyaya haris olma gel, ol hali, ey insan![6]
("İnsanlara" şiirinden) (Rızaoğlu 1920: 2–4)

İspişke alan yok, hamı çakmak taşı saklar,
Paltarı alan yok, hamı ancak başı saklar,
Tenbeki çeken boş kutuyu yanaşı saklar,
Sakit eylemekçün uşağı haşhaşı saklar.[7]
("Dükkân" şiirinden) (Rızaoğlu 1920: 5–7)

Kurutun (kurutulmuş yoğurt) çok paha, bir badiye katığın (yoğurdun) yüz manata satıldığı, kaymak görenin ağzı sulandığı, ayran da bulunmadığı, sözün kısası, bu devranda olanın hâli yaman olduğu kinayeyle karşılanır. "Konaklık" şiirinde (Rızaoğlu 1920: 18–20) zenginlerin keyif meclisleri kinaye ile tasvir edilir. Dulun, yetimin hâli zengini ilgilendirmez, meclis sahibi cır cındırı seslemez. Şiirin gülüş hedefleri işret yapıp, millet hâline bigâne kalanlardır.

Tiflis'te 1920–1921 yıllarında Müslüman Gençlerin Maarif Cemiyeti organı olarak yayınlanmış "نطو" – "Vatan" mecmuasında Mühakker'in "Zamana", "Dünya", "Kafkas", "Tep ve Akıl", "Başsızlar", "Telef olanlar", "İslam bozgunlukları" şiirleri yayımlanmıştır (Vatan 1920). Bu şiirlerde "asıp kesip, vurup yıkıp dünyada ad almak" iddiasında olanlar, istismarın, sitemin haddi aşması yürek ağrısıyla eleştirilir.

Yatmış idin, kimler dedi sana uyan, zamana!
Uyandığın vakti kızıl kana boyan, zamana!
Her çalınan pis sazları tezce yayan zamana!
Neler olmuş, sana edim beyan, zamana!

---

5 * maşın – araba, otomobil

6 * handan – mutlu * hamişe – hep, her zaman * efğan – figan, feryat * al – kırmızı

7 * ispişke (Rusçadan) – kibrit * hamı – herkes * paltar – elbise * tenbeki – tütün * yanaşı – yan yana * sakit – sakin * uşak – çocuk

Yatmış idin, kimler dedi sana uyan, zamana![8]
("Zamana" şiirinden)

Kâsıplar cergesine parayçin bir zehrimar oldun,
Gedaya, oğruya hemdem olup, hoş ruzigâr oldun,
Cem olmuş devleti dağıtmaya sen aşikâr oldun,
Ne etmek istersen ahırında sen yine, dünya!
Kıyamet kaim oldukça bu işler söyle ne, dünya![9]
("Dünya" şiirinden)

Hatta şair, siyasal meselelere de kendi yaklaşımını bildirmekten vazgeçmemiştir:

İslam'a Firengler oluptur şah, sultan,
İngiltere zapt eyledi çoklarca Müslüman,
Haç destesine mesken oluptur Arabistan,
Bu olmak Araptaki vahşiden oldu.[10]

Mühakker'in şiirlerinde dönemin en önemli toplumsal-siyasal olayları edebî ifadesini bulmuştu. Bu anlamda *Molla Nesreddin* dergisine dönemin salnamesi, Sabır'a mizah aynası deriz, Mühekker'i de Borçalı'nın yergisel aynası adlandırabiliriz. Şairin: "*Sözümü düz işitip, eğri kanana ne deyim*", "*Her kes abat eylese, biz onu viran ederiz*", "*Dahmada kalıp özgelere ev dikeriz biz*"[11] mısralarındaki (Mühakker 1929: 44, 119, 121) düz-eğri, abat-viran, dahma-ev tezatları eleştiriyi güçlendirir.

Edebî biçemi, avazı güçlendiren tekrirler mizahsal akarda Mühekker'in yaratıcılığında selistir (Mühekker 1929: 49):

İnsanı zelil etse boğaz ile şehvettir,
Halk içre rezil etse boğaz ile şehvettir,
Meclisten ekil etse boğaz ile şehvettir,
Âlemde sefil etse boğaz ile şehvettir.[12]

Şairin şiirlerindeki *debbelemek*, *dürtmek*, *cır çındır*[13] gibi kelimeler Borçalı ağzındandır.

---

8 * tezce – acele

9 * kâsıp – fakir * cerge – saf, sıra * zehrimar – yılan zehri * geda – uşak * oğru – hırsız * hemdem – arkadaş * ahırında – sonunda * kaim – muhkem

10 * Firengler – Fransızlar, Avrupalılar

11 * dahma – küme * özgelere – başkalarına

12 * şehvet – ihtiras * ekil – reddol

13 * debbelemek – sözünden dönmek * dürtmek – zorla sokmak * cır çındır – yıpranmış

3. Sonuç

20. yüzyılın ilk yirmi yılında Gürcistan Türkleri arasında edebî süreç o kadar kapsamlı olmuştur ki bu dinamik, geleneksel coşkulu şiirin yanı sıra, Borçalı'da edebî süreç için yeni nevlerin, ayrıca da mizah şiirinin ortaya çıkıp gelişimine ortam sağlamıştır.

Borçalılı şairlerin mizaha, yergiye, istihzaya, genellikle edebî gülüşe müracaatı onlardan ötürü ana yurdun ağrı-acılarını açıp göstermenin, halkı mücadeleye seslemenin gerekli aracına dönüşmüştü. Yerel muhitte mizahın teşekkül bulup gelişmesi edebî gerçekçiliğin hem de demokratik gerçekçiliğin burada da yayılmasıyla ilgili olmuştu.

Borçalı edebî muhitinde mizah şiirinin en önemli temsilcisi Mühakker mahlaslı Mehemmed Rızazade olarak bilinir. Mühakker'in halk gülüşünden mayalanmış manzum felyetonlarında, taziyelerinde, hicivlerinde, mizahsal şiirlerinde her tür yaramazlığın yerli yataklı ifşasını görürüz.

Kaynaklar

ANAR, Yavuz AKPINAR (2000), *Bin yılın yüz şairi, Azerbaycan şiiri antolojisi*, Ankara.

Aşar Mecmuası (1927), یسه‌عومجم رعشا, Gürcistan Millî Kütüphanesi, 5. korpüs, Tiflis.

BORÇALI, Ziya (1999), *Zabit mahlaslı bir şair*, Çaşıoğlu Neşriyat, Bakü.

EFENDİEV, Ziyeddin (1961), *Mühakker yaratıcılığında satıra*, basılmamış, daktilo yazması, bildiri yazarının arşiv koleksiyonu, 10, Tiflis.

EFENDİEV, Ziyeddin (1962), "Şair Mühakker", *Sovyet Gürcüstanı*, 86, Tiflis.

EKBEROV Ali Zebun (1968), *Büyük dostluk sayfaları*, Azerneşr, Bakü.

Işık Yol (1924), , 13-27, Gürcistan Millî Kütüphanesi, 5. korpüs, Tiflis.

KARAEV Yaşar (1999), *Belli Başlı Dönemleri ve Zirve Şahsiyetleriyle Azerbaycan Edebiyatı*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

KEMALOĞLU, Mahmud, Osman DERVİŞ, Şureddin KARAPAPAK (2005), *Borçalı Âşıkları*, Nurlan Neşriyat, Bakü.

KİREÇLİ, Abbas (1947), *Borçalı şairleri hakkında,* Azerbaycan Edebiyat ve İnce Sanat Arşivi, dosya 527-204.

MEMMEDLİ, Şureddin (1989), "Edebi irsimizden", *Sovyet Gürcüstanı*, 6, Tiflis.

MEMMEDLİ, Şureddin (1990), "Mühakker ve Ayyar", *Gürcistan*, 87, Tiflis.

MEMMEDLİ, Şureddin (2003), *Azerbaycan edebiyatının Borçalı kolu*, Kalori Yayıncılık, Tiflis.

MEMMEDOV, Razım (1989), “Vatan mecmuası”, *Sovyet Gürcüstanı*, 106, Tiflis

MEMMEDOV, Razım (2000), *Gürcistan’da Azeri Matbuatı ve Edebi Muhit*, Hazar Neşriyat, Bakü.

MÜHAKKER (1929), *Şiirler defteri* – ىرتفد رلرعشد ،رقحم, el yazması, Kölagir Köyü, bildiri yazarının arşiv koleksiyonu, 6.

PAŞAEV, Emrullah, Nevruz BAYRAMOV, Gülnara GOCAEVA (2012), *Gürcistan’da Azerbaycan mektepleri*, Tbiliselebi Yayıncılık, Tiflis.

RIZAOĞLU, Muhammed (1920), *El şiirleri* – ىرلرعشدليا, Gürcistan Millî Müzesi Doğu El Yazmaları Arşivi, belge 2472, bildiri yazarının arşiv koleksiyonu, 4, Tiflis.

Tartan Partan (1918) ناتراپ ناتراتد, mecmua, Azerbaycan El Yazmaları Enstitüsü, Tiflis.

Vatan (1920) نطو, mecmua, 1, 2, Gürcistan Millî Kütüphanesi arşivi, dosya 2770, Tiflis.

Yeni Fikir (1922) ركفىنيد, Gürcistan Millî Kütüphanesi, 5. korpüs, Tiflis.

http://sdu-elibrary.info/books_sdu/N_3868.pdf (28.02.2016)

https://az.wikipedia.org/wiki/Kolagir (28.02.2016)

ATASÖZLERİ VE MİZAH

Ümit HUNUTLU[*]

1. ATASÖZÜ

Bir dildeki deyim ve atasözleri incelendiğinde o milletin tarihî ve kültürel nitelikleri, yaşam tarzı ve fikrî yapısı ortaya çıkacaktır. Bir milletin mizah anlayışı o toplumun kültürel ve fikrî dokusunu yansıtmaktadır. Kültürün bir ürünü olan mizah, diğer bir kültür ürünü olan atasözlerinin etkili bir ifade şeklidir. Aksan atasözlerinin genel özelliklerini şu sözlerle açıklar: *"...bir yandan Türk'ün bilgeliğini, zengin düşünce ve ruh dünyasının ürünlerini, karşılaşılan değişik durum ve olaylardan çıkarılan yargıları dile getirmedeki başarısını yansıtmakta, bir yandan da söylenişlerindeki şiirli anlatımla, etkileyici, kolay hatırda kalan anlatım biçimleriyle dikkati çekmektedir*."(Aksan 1999:147). Bizler atasözlerine bakarak bir toplumun kültürünün önemli bir bölümünü inceleyebilir, o kültürün mizah anlayışı hakkında önemli çıkarımlarda bulunabiliriz.

Atasözlerinin birçok tanımı mevcuttur. Bunlardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz:

"Halk arasında süregelen ve halkın yaşantısını değişmez yargılara bağlayarak öğütleyici bir biçimde belirten kısa, kalıplaşmış sözlerdir." (Çakıcıoğlu 2001: 6). "Atalarımızın, uzun denemelere dayanan yargılarını genel kural, bilgece düşünce ya da öğüt olarak düsturlaştıran ve kalıplaşmış biçimleri bulunan kamuca benimsenmiş özlü sözler." (Aksoy 1988: 37). "Eski kuşakların denemelerinden kalma yol gösterici, akıl verici yargı ve öğüt."[1] "Atalar sözü, bir bakıma molozu atılmış, komprime, süzme sözlerdir."(Elçin 2004: 628). "Anonim özellik taşıyan, atalardan kaldığı kabul edilen ve toplumun yüzyıllar boyunca geçirdiği gözlem ve denemelerden, ortak düşünce, tutum ve davranışlarıyla dünya görüşünden oluşan, genel kural niteliğindeki kısa, özlü, ka-

[*] Yrd. Doç. Dr. / Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Eski Türk Dili Ana Bilim Dalı / umithunutlu@gmail.com

[1] www.tdk.gov.tr : *Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*.

lıplaşmış söz." (Püsküllüoğlu 2004:) "Ataların, uzun denemelere, gözlemlere dayanan yargılarını genel kural, bilgece düşünce ya da öğüt olarak veren ve kalıplaşmış bir biçimi olan, kamuca benimsenmiş kısa, özlü söz.". "Atalarımızın yüzyıllar içindeki deneyim ve gözlemlerine dayalı düşüncelerini öğüt ya da yargı şeklinde nakleden, doğrulukları kesinlik kazanmış anonim, kısa ve özlü sözlerdir." (Albayrak 2009: 3). Bu tanımlardan atasözleriyle ilgili çıkarılabilecek anahtar kelime ve ifadeler şunlardır: deneyimlere dayanan, ortak şuur ürünü, bilgelik taşıyan, kalıplaşmış, öğüt verici, kısa, özlü sözler.

Atasözlerimiz çok değişik konuları ve kavram alanlarını kapsamakta, kimi zaman hissedip de söze dönüştüremediğimiz olguları büyük bir başarıyla sahneleyerek dile getirmektedir. Bu durum özellikle Anadolu ağızlarında kendini belli eder. Gerçekten, ağızlarda hemen her konuda, her kavram alanında pek çok atasözüyle karşılaşıyoruz. Deyimlerde de karşımıza çıkan, somutlaştırma dediğimiz aktarmalara atasözlerinde çok sık rastlanmaktadır. Bu sayede insan davranışları hayvanlara uyarlanmakta, bir sahne düzenlenerek durum canlı bir biçimde ortaya konmaktadır (Aksan 1999: 152).

2. MİZAH

Mizah yaşanan ya da bilinen gerçek ile beklentiler arasında aniden ortaya çıkan aykırılıktır (Eker 2009: 54). Bu aykırılık korku veya gülme tepkisine yol açmaktadır. Bilişsel senaryomuza aykırılık oluşturan durum ve olaylar zihnimizde bir dengesizlik meydana getirmektedir. Bu dengesizlik durumu, belli şartlar altında kişinin psikolojik, sosyal ve kültürel özelliklerine bağlı olarak onu gülmeye veya eğlenceli bir duyguya sevk ettiğinde mizah doğmaktadır.

Mizahın genel özelliklerini şu şekilde sıralanabilir:

"Mizah toplumsal bir olgudur. Mizahın içinde mutlaka bir komik durum, gülünçlük vardır.

Mizah zekâ ve algılama ile ilgilidir. Mizahta alışılmadık, uyumsuz bir durumun var olması çok önemlidir. Mizah kimine göre sanat, kimine göre ise edebiyattır, bazıları ise mizahın felsefe olduğu görüşündedirler. Toplumun yaşadığı coğrafya, iklim, din, dil ve adetlerin farlılığına göre mizah anlayışı da tamamen değişir." (Bayraktar 2010: 19).

Nükte, hiciv, şaka, espri, ironi, tahkir, istihza mizah kavramının altında değerlendirilen bazı terimlerdir. Bu terimler anlamsal bakımdan birbiriyle ilintilidir. Bu sebeple bu terimleri, kesin çizgileriyle belirlemek oldukça güçtür. Bir metin veya ifadede, bu mizah türlerinin biri veya birkaçı bir arada yer alabileceği gibi, kullanıldığı bağlama göre aynı ifade farklı bir mizah türüne bürünebilmektedir.

Nükte: "1. İnce anlamlı, düşündürücü ve şakalı söz, espri. 2. esk. Yazıda, resimde, sözde ve davranışta ince, derin anlam, espri. 3. (Söz sanatı terimi) İnce, ustalıklı, dokundurucu ve çoğu hoşa giden fikir. 4. İnce anlamlı, pek çoğu hoşa giden, gülümseten şakalı söz."(*Türkçe Sözlük* 1998: 1665). Söz oyunları ve zariflik nüktenin en önemli özelliğidir.

Hiciv: "1. Bir kimseyi, bir toplumu, bir düşünceyi, bir nesneyi, bir göreneği yermek için yazılmış yazı veya söylenmiş söz, hicviye, satir. 2. Birinin veya bir şeyin kusurlu taraflarını acı, batıcı ve alaycı bir dille anlatan yazı." (*Türkçe Sözlük* 1998: 991). Entelektüel ve zekâ ürünü olan hiciv, sosyal, kişisel ya da kamusal aksaklıkları, yanlışları, sapkınlıkları keskin bir üslupla ve sanatkârane tarzda ortaya koyar (Eker 2009: 71).

Tahkir: "Aşağılama, onur kırma, onuruna dokunma." Tahkir, birini küçük düşürmek ve onurunu kırmak suretiyle yapılan bir mizah çeşididir (Bayraktar 2010: 25).

İroni : "1. Söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme. 2. Dolaylı ve alaylı anlatım, mizah. 3. Alaysılama." (*Türkçe Sözlük* 1998: 1097).

İstihza: "a. (istihza:) esk. Gizli veya ince alay." (*Türkçe Sözlük* 1998: 1108).

İstihzada birinin açıklarını doğrudan söylerken düzeltici bir amaç gütmez. İroniden farklı olarak istihzada gerçek saklanmaz (Bayraktar 2010: 25).

3. MİZAHİ ATASÖZLERİNDE SOSYAL YAŞAM

Mizah ve atasözleri toplum yaşamının bir parçası ve onu değiştiren toplumsal bir araçtır. Mizahi atasözleri sosyal sistemi analiz etmede önemli veriler içerir. Bu atasözlerine bakarak sosyal sınıflar, meslek grupları, aile bireyleri rol ve sorumlulukları bakımından değerlendirilebilir.

2.1. Cinsiyet ve Yaş Grupları

Kadın

Mizahi değer taşıdığını düşündüğümüz atasözlerimizi[2] kadın ve kadına bakış açısı bakımından değerlendirdiğimizde kadınların toplum içinde hangi bakımlardan mizah konusu olduğu ortaya çıkmaktadır. Beceriksiz, *açgözlü,* kendine malına çok değer veren, hemcinsleriyle anlaşamayan, gezmeyi çok seven kadın tipi atasözlerimizde mizah konusu olmuştur. Kadınların mal ve

[2] Bu atasözleri Necmi Akyalçin'ın *Türkçemizin İncileri Atasözlerimiz Tanıklı Sözlük* adlı kitabı ve Türk Dil Kurumu elektronik kaynağı *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*'nden alınmıştır.

mülkleri erkekler üzerinde baskı vesilesidir, bunu kullanan kadınlar "Avrat malı hamam tokmağıdır. (578.)" atasözüyle hicvedilir. Beceriksiz kadınlar "Avrat var, arpa unundan aş yapar; avrat var buğday unundan keş yapar. (579.)" atasözünde bir karşılaştırmayla hicvedilir. "Arıyı, karıyı gezdirmek gerek. (425.)" atasöz*ünde* kadınların gezdirilerek hoşnut edilebileceği istihza yoluyla verilir. Buna rağmen bir evde kadının gerekliliği "Sarımsak da acı ama evde lazım bir dişi. (2645.)" atasözüyle ironik bir anlam kazanır.

Kadınların birbiriyle anlaşamadıklarını ifade eden mizahi atasözlerimiz oldukça *çoktur*. Bu atasözlerimizde kadınların tahkir veya hicvinden ziyade, kadınların çok eşlilikten duyduğu rahatsızlığı dile getiren, erkeklere *gözdağı ver*en nükteli ifadelerle karşılaş*ılmaktadır:* "Bir evde olunca dü zen, o evde olmaz düzen. (824.)", "Bir evde iki kız, biri çuvaldız biri biz. (825.)", "İki karılı bitten, iki analı sütten ölür. (1905.)", "Kadının biri âlâ, ikisi belâdır. (2050.)" Bu atasözlerinde kadının evinde söz sahibi olacak tek dişi olma isteğinin etkisi vardır. Erkeklerin kadınlardan beklentisi ise işinin sözünü dinlemesidir. Bunu "Anasını babasını dinlemeyen evlat, kocasını saymayan avrat, üzengi ile yürüyen at, kapında tutma, hiç durma sat. (390.)" atasözündeki nükteli kullanımda görebiliyoruz.

Atasözlerimizde kadınların istekleri mübalağalı ve nükteli bir dille ifade edilmiştir: "Bir ev donanır, bir kız donanmaz. (823.)" Ancak tüm bunlara rağmen "Delikli boncuk yerde kalmaz, deli kız evde kalmaz. (1138.)" atasözümüzde kadınların huysuz olanlarının bile değerli olduğu mizahi bir dille ifade edilmektedir.

Atasözlerimizde kadınların sosyal yaşamdaki temel rollerinden gelinlik ve kaynanalık öne çıkmaktadır. Gelin ve kaynanaların birbirine karşı tutumları bu atasözlerimizi söyleyen kişiye göre hiciv veya ironi değeri kazanmaktadır. Mesela "Ana yılan, sözü yalan; karı çiçek, sözü gerçek. (374.)", "Gelin çiçek, her dediği gerçek; kaynana yılan, her dediği yalan. (374.)", "Kaynana pamuk ipliği olup raftan düşse, gelinin başını yarar. (2134.)" atasözleri bir gelin veya kaynananın dilinde hiciv, tahkir veya ironiye dönüşebilmektedir. Gelin ve kaynanalar birbirini hicvetse de "Deli kız deli gelin olur, deli gelin de deli kaynana olur. (1129.)" atasözü temel sorunun mizaç ve karakter olduğunu vurgular niteliktedir. "Oğlan anası kapı arkası, kız anası minder kabası. (2483.)", "Kızların anası raf elması, oğlanların anası sıçan dolması. (2486.)" gibi atasözlerinde ise gelin-kaynana yerine gelin annesi ve damat annesi karşılaştırması yapılır.

Kinayeli kullanımlara sahip olan atasözlerinin gerçek anlamları, sosyal yaşamı yansıtır. Sosyal yaşamda bazı akrabalar arasındaki sorunlar daha ön plandadır ve bunun izleri atasözlerinde rahatlıkla görülebilir. İki elti veya ge-

lin ve görümce arasındaki iletişim aksaklıkları şu atasözlerimizde mizahi bir dille aktarılır: "Ahmak gelin yengeyi halayığı sanır. (193.)", "Elti eltiden kaçar, görümceler bayrak açar. (1378.)"

Kadının en önemli vasıflarından biri anneliktir. Anne şefkati karşısında kızların eşlerinden aynı değeri göremeyeceği "Ana besler hurmayla, eloğlu karşılar yarmayla. (367.)" atasözünde nükteli bir karşılaştırmayla ifade edilir. "Ananın çıktığı dala kızı salıncak kurar. (387.)" atasözünde ise annelerin kızlarını etkilendiği ve bir soya çekim olduğu görülebilir. Bazı atasözlerimizde "kadın"la alakalı ifadeler kullanılsa da bunların doğrudan kadına yönelik bir mizah unsuru olmadığı görülür. Bir kişinin yeteneksizliği karşısında söylenen "Oynamasını bilmeyen kız yerim dar demiş; yerini genişletmişler (bollatmışlar), gerim (yenim) dar demiş. (2518.)" atasözündeki istihzalı kullanım buna örnektir.

Çocuk ve Kardeş

Çocuklarla ilgili mizahi değer taşıyan atasözlerimiz daha sınırlıdır. Tecrübeleri itibarıyla eksiklikleri diğer toplum bireylerinden daha fazla olan çocukların mizaha konu yapılmaması toplumun onlara hoşgörüyle yaklaştıklarını göstermektedir. Ancak onların herhangi bir işteki yetersizlikleri "Çocuğu işe sal, ardınca sen var. (1021.)", "Uşağı işe koş, sen de ardına düş. (1021.)" gibi atasözlerinde ifade bulmuştur. Çocukların masum konuşmalarında aile sırlarını ortaya koyması "Çocuktan al haberi." atasözüyle nükteli bir hâl alır. Aile içinde çocukların yaş sıraları mizah konusu olmuştur. "Ananın ilki olmaktan dağlarda tilki olmak yeğdir. (388.)" gibi karşılaştırmaya dayalı benzetmelerle ifade bulan nükteli atasözlerinde bunu görmek mümkündür. Böyle atasözlerimizde aile içinde kendini diğer kardeşlerine göre değersiz ve talihsiz gören kişilerin bakış açısı yansıtılmaktadır. Kardeşler arasındaki kıskançlık ve düşmanlık; kardeşleri hicveden "Kazanırsan dost kazan, düşmanı anan da doğurur. (2139.)" atasözünün kaynağını teşkil eder.

Bekârlar

Bekârların evlenme heyecanı ve tecrübesizliğinden bahseden "Bekâr gözü kör gözü. (734.)", "Bekâr gözüyle kız alma, gece gözüyle bez alma. (1401.)", "Yaya gözüyle at, bekâr gözüyle avrat alınmaz. (1401.)" gibi atasözlerinde bekâr tahkir edilir. "Bekâra avrat boşaması kolaydır. (735.)" atasözünde bekârların tecrübesizliğinden hareketle tüm tecrübesiz kişilerin zor işleri basite alacağı dile getirilmiştir.

İhtiyarlar

Yaş ilerledikten ve vakti geçtikten sonra öğrenmenin güçlüğü "Altmışta zurna öğrenen kabirde çalar. (2209.)", "Kırkından sonra saza başlayan kı-

yamette çalar." vb. atasözlerinde ironiyle verilir. Yaş ilerledikten sonra kötü huylar edinen insanlar ise "Kırkından sonra azanı teneşir paklar. (2205.)" atasözünde tahkir edilir. Bu atasözlerinin ortak tarafı yaşı ilerleyen insanlardan, yaşına uygun davranmalarının beklenmesidir. Yaşına uygun davranmayan insanlar "Çay kenarında bağ alan sele verir, kırkından sonra kız alan ele verir. (2752.)" atasözünde olduğu gibi istenmeyen sonuçlarla karşılaşabilirler.

3.2. Meslek Erbabı

Mizahi değer taşıyan atasözlerinde doğrudan veya dolaylı olarak değinilen meslek erbapları; çiftçi, çoban, hekim, hizmetçi, hoca/imam, kadı, kasap, berber, marangoz, meyhaneci, nalbant, tüccar, yuyucudur. Bunlar, toplumsal alanda insanlarla daha içli dışlı olan meslek gruplarıdır. Halka hizmette daha fazla göz önünde olduklarından yaptıkları en ufak bir yanlış mizah konusu alabilmekte ve bu meslek grupları daha fazla eleştirilmektedir.

Çiftçi / Rençber

Mizahi atasözlerimizde çiftçiler talihsizlikleriyle verilmektedir. İstediği hasadı alamayan çiftçinin tipik tavrı; "Çiftçinin karnını yarmışlar kırk tane "Gelecek yıl…" çıkmış. (1008.)", "Rençberin kırk senesi var, bu sene olmadı, gelecek sene. (1008.)" atasözlerinde nükteli bir dille aktarılır.

Çoban

Herhangi bir konuda istekli olan bir kişinin yapabilecekleri ironik ve mübalağalı bir dille çobanlar üzerinden "Çobanın gönlü olursa, tekeden süt çıkarır. (1018.)" atasözüyle ifade edilir. "Gafil çobana dağ taş kurt kesilir. (1512.)" atasözünde ise tecrübesiz insanlar tahkir edilmektedir.

Hekim / Doktor

Bu meslek erbabıyla ilgili bir mizahi atasözü tespit edilmiştir. Hekim ve hocanın önemini vurgulayan bu atasözünde bir işle, o işi erbabı olmayan kişilerin ilgilenmesinin oluşturacağı kötü sonuçlar nükteli bir dille aktarılır. "Yarım hekim candan eder, yarım hoca dinden eder."

Hizmetçi

Hizmetçiler mizahi atasözlerinde topluma yönelik hiciv maksadıyla kullanılmıştır. Toplumun hizmetçiye bakış açısı hicvedilmiştir. "Evden bir ölü çıkacak demişler, herkes hizmetçinin yüzüne bakmış. (1472.)", "Hizmetçi kırarsa suç, hanım kırarsa kaza. (1695.)" atasözlerinde toplumun hizmetçiyi basite alışı eleştirilmektedir.

Yuyucu

Herkesin, kendi hakkını aldığı müddetçe yaptığı işin sonucunu veya kime ne getireceğini düşünmeyeceği "Yuyucunun hakkı eline geçsin de ölü ister cennete, ister cehenneme. (3183.)" atasözünde ifade bulur.

Hoca/İmam, Kadı

Mizahta üstünlük duygusu yaşattıran kurban saygın konumda biri ise mizahtan alınacak keyif de büyür (Eker 2009: 46). Bu meslek erbaplarının yer aldığı atasözlerinde, onların toplum önünde olduğu ve örnek olmaları gerektiği belirtilir. Yol gösteren, yetki sahibi yöneticileri "İmam o*ursa, cemaat s*çar. (1925.)", "Cami ne kadar büyük olsa da hoca gene bildiğini okur. (948.)" atasözleri hicveder. Çıkarcılık "Deli deliden hoşlanır, imam ölüden. (1120.)"; cimrilik "İmam evinden aş, ölü gözünden yaş çıkmaz. (1924.)" atasözlerinde ironik ve tahkirle aktarılır. Toplumda hatırı sayılır kişilerin de yanlış yapabileceği "Hocanın dediğini yap, yaptığını yapma. (1870.)" atasözünde görebiliriz. Mizahi atasözlerimizden birinde "kadı" yer almaktadır. "Bedava şarabı kadı da içer. (731.)" atasözünde kolay yoldan elde edilen şeylerde kadı gibi kurallardan taviz vermeyen kişilerin bile değişebildiği nükteyle verilir.

Esnaf /Tüccar ve Zanaatkârlar

Bir işte acemilik gösteren, bu sebeple komik durumlara düşen kişiler "Acemi marangozun talaşı tahtasından çok olur. (22.)", "Acemi nalbant gâvur eşeğinde öğrenir. (23.)", "Başını acemi berbere teslim eden, cebinden pamuğu eksik etmez. (719.)" atasözlerinde tahkir edilir. Hesabını bilmeyen ve savurgan kişiler ise "Hesabını bilmeyen kasap, ne satır bırakır, ne masat. (1844.)", "Kasap, yağı bol bulunca gerisini yağlar. (13.)" atasözlerimizle tahkir edilir. Maddi sıkıntı içinde olan ve çıkış yolu arayan kişiler "Tüccar züğürtleşince geçmiş defterleri yoklar. (2458.)" atasözünde; kanun ve kurallar karşısında ezilen ve bu sıkıntılardan zamanla kurtulan kişiler "Meyhanecinin yüzünü bayram topu güldürür. (2428.)" atasözünde mizahi bir betimlemeyle verilir.

2.3. Sosyal ve Etnik Gruplar

Yakınların dışında kalan kimse ve yabancılar için kullanılan "el" atasözlerimizde kendini düşünen, kıskanç, kendini üstün gören vasıflarla öne çıkmaktadır. Sosyal yaşamdaki bu kişiler, "El elin parasız gözcüsüdür. (1335.)" atasözünde görüldüğü gibi başkalarının varını yoğunu devamlı kontrol eder. "Elin tavuğu, ele kaz görünüz. (2272.)" atasözünde ifade edildiği şekliyle başkalarının sahip olduğu şeyleri kıskanan bir tavra sahiptir. El dediğimiz kişilerin varlıklarını bu kadar yakından takip etmek çok eleştirilse de kendimizi daha iyi tanımak için "el"i bilmemiz gerekir: "El yumruğunu yemeğen, kendi yumruğunu balyoz sanır. (1349.)"

"El elin eşeğini türkü çağırarak arar. / El elin eşeğini yırlaya yırlaya, kendi eşeğini terleye terleye arar. (1332.)" atasözünde ise insanların başkalarının sorunları karşısındaki kayıtsızlığı hicvedilir.

Birçok atasözümüzde toplum geneline yönelik bir mizah anlayışıyla karşılaşmaktayız. Atasözlerinde verilen öğüt toplumun geneline yönelik olduğu gibi, atasözünün gerçek ve mecaz anlamda muhatabı yine toplumun genelidir. Örneğin; "Hesabını bilmeyen kasap, ne satır bırakır, ne masat. (1844.)", atasözünde gerçekte muhatap kasap olsa da mecaz anlamda toplumun geneline yönelik bir öğüt yer alır. Aşağıda sıralayacağımız atasözlerinde toplum içinde herhangi bir birey kastedilmektedir.

Toplum genelinde bireylerin soya çekim özellikleri "Katranı kaynatsan olur mu şeker, cinsine tükürdüğüm cinsine çeker. (2124.)" atasözüyle mizah konusu edilmiştir. "Adam olacak çocuk b*kundan belli olur. (97.)" atasözünde ise mizaç ve karakterin küçük yaşta kendini belli ettiği istihza ile verilir. Herhangi bir işte çaba göstermeme ve gönülsüz iş yapmanın sonuçları "Gönülsüz pişen aş, ya karın ağrıtır ya baş. (1601.)", "Olsayı bulsaya vermişler, hiç doğmuş. (2499.)", "Eğer ile meğeri evlendirmişler, keşke diye bir çocuk doğmuş. (2499.)" atasözlerinde ifade bulur. Her konuda bahane bulan kişilerin özellikleri "O*ruklu g*te arpa ekmeği bahane. (2513.)" Bir işte plansızlığın doğuracağı olumsuz sonuçlar "Tedariksiz abdest bozmaya oturan, domalı domalı taş arar. (2855.)" atasözüyle alaya alınır.

Çıkarını gözeten bireylerin durumu "Anamın (babamın) öleceğini bilseydim acı soğana değişirdim. (383.)", "Bedava sirke baldan tatlı olur. (730.), "Her gün eşek ölmez ki bir akçeye dokuz köfte olsun. (1815.)" atasözlerinde ironik bir üslupla dile getirilir.

Toplum içinde bireylerin tatlı sözlü olması ve haddini bilmesi gerektiği "İnsan eti yenmez, derisi giyilmez; bir tatlı dilinden başka nesi var? (1958.)", "İslam'ın şartı beş, altıncısı haddini bilmek. (1966)" atasözlerinde ince bir ironiyle verilir.

Mizahi atasözlerimizde bireyin yaşam alanının genişlik ve ferahlığı "Dar yerde yemek yemektense geniş yerde dayak yemek evlâdır. (1089.)" atasözüyle nükteli bir şekilde açıklanır.

Mizahî atasözlerimizde bazı etnik grupları aşağılayıcı örnekler mevcuttur. Bunlara şu iki örneği verebiliriz: "Arap doyuncaya yer, Acem çatlayıncaya. (406.)", "Arnavut'a sormuşlar 'Cehenneme gider misin?' diye, 'Aylık kaç?' demiş. (438.)" Bu örneklerde Acem ve Arnavut'ları aç gözlülükle tahkir edilmiştir. "Abdestsiz Bektaşi'ye namaz dayanmaz. (14.)" atasözünde bir işi üstünkörü yapanlar Bektaşi yoluyla ironik bir dille eleştirilir. İş bilmek ve bir

işi hakkını vererek yapmak "Herkes sakız çiğner; ama çıtlatamaz, Çingene kızı tadını çıkarır. (1833.)" atasözünde nükte bulur.

2.4. Bireysel Vasıflar

Abdal /Aptal, Ahmak, Deli, Cahil, Akıllı, Âşık

Aptalların çıkarcı oldukları "Abdalın dostluğu köy görünceye kadardır. (11.)" atasözünde istihzayla verilir. Onların hak etmedikleri görevler verilince değişmeleri "Abdal ata binince bey oldum sanır, şalgam aşa girince yağ oldum sanır. (9.)" atasözüyle tahkir edilir. "Ahmak olana söz anlatmaktansa, dağda domuz gütmek yeğdir. (196.)", "Sağırın kulağı duymaz, ahmağın her yanı. (2627.)" atasözlerinde ahmak insanlar anlayışsızlık, vurdumduymazlık ve kabalıkla hicvedilir. Başkalarının görev alanına müdahale etmek de bir ahmaklıktır. Bu durum "Ahmak misafir ev sahibini ağırlar. (195.)" atasözüyle ifade edilir. Cahillerin boş konuşmaları ve kabalıkları "Cahil olan kimse vakitsiz öten horoz gibidir. (942.)" atasözüyle hicvedilir. Kişi kendi aklını kullanmalıdır. Başkasından akıl alarak yol almak "Koyma akıl sekiz adım gider. (2703.)" atasözündeki gibi kişiyi yarı yolda bırakır. Başkasının aklını beğenmeme "Akılları pazara çıkarmışlar, herkes yine kendi aklını beğenmiş. (236.)" atasözünde nükteli bir hâl almıştır.

Mizahi atasözlerinde deli ve akıllı karşılaştırması sıkça kullanılır. Delilerin boş konuşmaları "Akıllı bildiğini söylemez, deli söylediğini bilmez. (238.)" atasözünde tahkir edilmiştir. Yine "Deli ile helva yemekten, uslu ile savaş yeğdir. (1126.)" atasözünde deliyle çok basit ve güzel işlerin bile yapılamayacağı dile getirilir. "Akıllı geçit arayıncaya dek deli suyu geçer. (241.)" atasözünde ise deli vasfından hareketle ataklığın önemi nüktedan bir dille verilir. Karakter benzerliği gösteren kişilerin birbirlerini kolayca buldukları "Hacı hacıyı Mekke'de; deli deliyi dakkada bulur. (1671.)"; saldırgan kişilerin kendi gibi birini görünce korkacağı "Deli deliyi görünce çomağını gizler. (1122.)" atasözünde istihza olarak verilir.

Âşıkların düşüncesizlikleri ve vurdumduymazlıkları nüktedan bir üslupla "Âşık âlemi kendi gibi kör, dört yanı duvar sanır. (474.)" atasözünde ifade bulmuştur. Âşıklar aklıyla değil, gönülleriyle hareket ederler. "Gönül bu aka da konar, b*ka da konar. (1589.)" misali, âşıkların kimi veya neyi sevecekleri belli olmaz.

Kötü Davranış ve Tutum Sergileyenler

Cimri, dilenci, çıkarcı, geveze, hırsız, huysuz, işkilli, palavracı, tembel, utanmaz insanlar atasözlerimizde mizahi bir dille verilmiştir. Bir toplumda iyi insanlar kadar kötülerin de bulunduğu aşikârdır. "Herkes cennete gidecek olsa cehennem boş kalır. (1823.)" atasözünde kötü insanların varlığı ironik bir

dille aktarılır. "Isırgan ile taharet olmaz. (1885.)" atasözünde olduğu gibi kötü kişiden kötülük beklenir. Bazı atasözlerimizde kötü olduğunu düşündüğümüz insanların iyi vasıfları da olabileceği sezdirilir. Örneğin, "Kar kuytuda, para pintide eğleşir. (2075.)" atasözünde pintilerin daha fazla paralarının olacağı belirtilir. Dilencilerin çokluğu "Dilenci bir olsa, şekerle beslenir. (1204.)", dilencilerin patavatsızlığı ve çıkarcılığı "Dilenciye borçlu olma, ya düğünde ister ya bayramda. (1207.)" atasözleriyle aktarılır. Çıkarcılık, miras dağılımında da söz konusudur. "Miras helal, hele al demişler. (2440.)" atasözü toplumda miras dağılımının çıkarcılık yüzünden zor olduğunu ironik bir tarzda ortaya koyar. Geveze insanların konuşmaları "Çok laf yalansız, çok mal haramsız olmaz. (1045.)" atasözüyle hicvedilir. "Gevezenin hakkından tınmaz gelir. (3049.)" atasözünde geveze insanların kale alınmaması gerektiği belirtilir. "Adamakla pilav pişerse dağ kadar yağı benden. (2386.)" atasözüyle palavrayla, sadece sözle işlerini yürüteceğini düşünen insanlar ironik bir dille eleştirilir. Kabahatli ve kuruntulu kişilerin konuşma ve tavırlarından her zaman kendini belli edeceği "İşkilli büzük, dingilder. (1979.)" atasözüyle nükteli bir şekilde aktarır. Tembellerin tavırları "Tembele iş buyur sana akıl öğretsin. (2865.)", "Erinenin oğlu kızı olmazmış. (2957.)" atasözleriyle mizahi bir dille eleştirilir. Tembellerin ironik sonu "Ağustosta yatanı zemheride büğelek (ökse otu) tutar. (3091.)" atasözünde yer bulur. Kötü tutum ve davranışlar sergileyenler bir hareketinden bile kendini belli eder. Yani; "Ağzı eğri, gözü şaşı arkasından bellidir. (186.)". Utanmasını bilmeyen insanların toplumun tamamı tarafından eleştirilmesi "Açık g*te herkes tükürür. (68.)" atasözünde mizahi bir yönle verilir.

Zengin, Yoksul, Borçlu, Kefil

Mizahi değer taşıyan bazı atasözlerimizde yoksullar tahkir edilir: "Aç aç ile yatarsa arada dilenci doğar. (34.)", "İki çıplak bir hamama yakışır. (1897.)". Yoksulların acınacak durumları; "Çıplak yolcuyu kırk harami soyamaz. (2202.)", "Donsuzun gönlünden dokuz top bez geçer. (1237.)" atasözlerinde mizahi bir yaklaşımla dile getirilir. Yine yoksulların talihsizlikleri "Deniz bal olmuş, fukara kaşık bulamamış. (1150.)" atasözünde ironik bir tarzda verilir. Yoksulların genellikle zenginlerin varlıkları üzerinde düşünüp konuştukları ve onları kıskandıkları "Fakir zenginin malını hesap ederken bir kütük çıra yakmış. (1490.)" gibi atasözlerinde ifade edilir. "Acıyan çok ama ekmek veren yok. (3122.)" atasözünde toplum genelinde fakir insanlara acınsa da onlara yardım edilmediği ironik bir dille verilir. Fakirlerin talihsizlikleri yanında zenginler mal ve mülklerinin gücünden her alanda yararlanırlar. Çünkü "Zenginin horozu bile yumurtlar. (3219.)" Böyle bir atasözündeki tezatlık nükteyi kuvvetlendirmektedir.

Bazı atasözlerimizde zengin ve fakire toplumun bakış açısı hicvedilmiştir. Toplumun gözünde parası olan herkese iyi gözle bakılması "Adamın kötüsü olmaz meğerki züğürt ola. (11.)" atasözüyle hicvedilmektedir. Toplumun zengine bakış açısı "Parayı domuzun boynuna takmışlar da 'Domuz Ağa' diye çağırmışlar. (2582.)" atasözünde, yine toplumun varlıklı insanlara karşı tutumu "Kimsesiz mirasyedinin kimsesi çok olur. (2238.)" atasözünde ironik bir yolla eleştirilmiştir. Borcun insan üzerindeki psikolojik etkisi ve borçlunun tavrı "Bayramda borç ödeyene ramazan kısa gelir. (727.)", "Borca (veresiye) şarap içen iki kez sarhoş olur. (2996.)" atasözlerinde ironik bir dille verilir. "Borçlunun duacısı alacaklıdır. (889.)", "Para isteme benden, buz gibi soğurum senden. (2574.)" vb. atasözlerinde sadece borç almak değil, borç vermek de ironik bir durum doğurur. Aynı ironik durum "Paran çoksa kefil ol, işin yoksa şahit ol. (1978.)" atasözünde vurgulanan kefillik ve şahitlik için de söz konusudur.

Öksüz, Halayık, Bahtsız

Öksüzlerin kimsesizlikleri ve talihsizlikleri; "Öksüz hırsızlığa çıkarsa ay ilk akşamdan doğar. (2528.)", "Öksüzün karnına vurmuşlar (öksüzü dövmüşler) vay arkam demiş. (2535.)" atasözlerimizde ironik bir dilde verilir. "Bahtsızın bağına yağmur, ya taş yağar ya dolu. (653.)", "İyi gitmezse kişinin işi, muhallebi yerken kırılır dişi. (2871.), Kıç kısmetten çıkınca donun lastiği dokuz yerden kopar. (2189.)" atasözleri bahtsız insanların halini ortaya koyar.

Misafir, Ev Sahibi

Misafirin ağırlanması ve ona hizmette bulunulması bazı fedakârlıklar gerektirir. "Misafir misafiri istemez, ev sahibi ikisini de. (2445.)" atasözü ironik bir dille bu gerçeği ortaya koyar.

Engelliler ve Bedensel Kusurları Olan İnsanlar

Kişilerin değerini fiziksel özelliklerinin belirlemeyeceği "Kılda keramet olsa tabakhaneye nur yağardı. (2192.)" atasözü nükteyle dile getirir. Bazı kusurlara iyi tarafından bakabilmeyi sağlayan ironik tarzda atasözlerimiz de mevcuttur: "Kele yıkandın mı demişler, tarandım bile demiş. (2166.)" Bu atasözümüzde bazı işlerin pratik ve kolaylığı belirtilmektedir. Engel ve kusurlarla alay eden atasözlerinden farklı olarak bazı kişilere gereğinden fazla değer vermeyi "Kel ölür, sırma saçlı olur, kör ölür badem gözlü olur. (2306.)" ifadesiyle eleştiren ironik tarzda söylenmiş atasözümüz de vardır.

Atasözlerimizde güzellik her zaman ön planda tutulmuştur. "Çirkin ile bal yiyeceğine, güzel ile taş taşı. (464.)" atasözüyle güzel insanlarla zor işlerin bile yeğleneceği güçlü bir tezatla verilir.

Fizyolojik Gereksinimler

Fizyolojik gereksinimlerden yemek yemenin önemi birçok atasözümüzde mizahi bir dille verilmektedir. Aç insana yönelik betimlemeler ve onların tavırları atasözlerimizde mübalağalı bir dille verilir. "Açа dokuz yorgan örtmüşler, yine uyuyamamış. (65.)", "Açа kuru ekmek bal helvası gibi gelir. (66.)", "Aç ayı oynamaz. (39.)" gibi atasözlerimizde açlık hâli ironik bir dille verilir. Açlık mübalağalı bir şekilde ölümden bile kötü görülür: "Aç gezmekten tok ölmek yeğdir. (45.)" Aç insanlar ise kudurmuştan beterdir: "Acıkmış kudurmuştan beterdir. (30.)", "Aç it fırın yıkar. (55.)". Aç kişilerin çok olduğu yerde eğer paylaştırılacak şey azsa paylaştırmanın zorluğu; "Bir ekmek dokuz aç, durma oradan kaç. (817.)" atasözüyle nükteli bir şekilde izah edilir.

3. MİZAHİ ATASÖZLERİNDE HAYVANLAR

Atasözlerimizde toplum ve bireylerin mizahi yönden eleştirilmesi sırasında birçok hayvan adı kullanılmıştır. Bu hayvan adlarından bazıları atasözünün anlam derinliğinin odağındadır. Atasözünde geçen bazı hayvanlar, insanların özelliklerini aktarmada sembol olarak kullanılmıştır. Bazıları ise atasözlerine mizahi bir görünüm kazandırmak içindir.

Mizahi değer taşıyan atasözlerimizde geçen hayvan adları; arı, aslan, at, ayı, balık, bit, deve, domuz, eşek, horoz, karga, katır, kaz, keçi, kedi, keklik, kirpi, köpek / it, kuzgun, manda, öküz, ördek, saksağan, sıçan, sinek, sivrisinek, tavuk, teke, tilki, yengeç, yılandır.

3.1. Evcil Hayvanlar

Eşek: Mizahi atasözlerimizde en çok tekrar eden hayvan adı olmuştur. Tembellik ve kabalık; "Eşeğe binen, o*ruğuna katlanır. (1435.), "Eşeğin gönlüne kalsa, bir bağ maydanozu götürmez. (1437.)" atasözlerinde ironiyle verilir. "Adam adamdır, olmasa da pulu; eşek eşektir, atlastan olsa çulu. (91.)", "Adam hacı mı olur, ulaşmakla Mekke'ye; eşek derviş mi olur taş çekmekle tekkeye? (95.)" atasözlerinde eşek, doğru insan karşısında asla değişemeyecek mizaçta insanları anlatmak için bir benzetme unsuru olmuştur. "Aklını eşek aklına verirsen çeker arpa tarlasına. (251.)" atasözünde akılsız insanlar için benzetilendir. "Attan düşene yorgan döşek, eşekten düşene kazma kürek. (557.)" atasözünde ahlaksız kişilerin yaptığı kötülüklerin daha tehlikeli olabileceği ironik bir dille verilir.

At: Acele iş yapan kişilerin yaşadığı olumsuzluklar "Yürük atın tersi seyrek düşer. (742.)" atasözünde nükteli bir dille verilir.

Katır: "Katıra 'Baban kim?' demişler, 'Dayım at.' demiş. (2122.)" atasözünde bir konuda aşağılık duygusu taşıyan insanların bunu saptırması eleştirilmektedir.

Deve: "Deveye 'İnişi mi seversin, yokuşu mu?' demişler; 'Düz yere kıran mı girdi?' demiş. (1184.)" atasözünde bir işi kolaylaştırma yollarının aranması konuşturma sanatıyla ironik bir yolla verilmiştir. Şubat ayındaki beklenmedik hava şartları "Gücük (şubat): 'Ya iti soldururum ya devenin kuyruğuna çıkarım.' demiş. (1630.)" atasözüyle verilir.

Manda: "Canı kaymak isteyen mandayı cebinde taşır. (2134.)" atasözünde bir şeyi çok isteyen kişinin onun için zorda olsa gerekli tedbirleri alması gerektiği mübalağalı bir şekilde verilir.

Keçi: "Kılda keramet olsa keçiyi derviş ederler. (2146.)" atasözünde kişilerin değerini fiziksel özelliklerinin gösteremeyeceği ironik bir dille vurgulanmıştır. "Keçi şarap içmiş, dağa kurt aramaya çıkmış. (1496.)" atasözünde ise sarhoşlarla ironik bir tarzla alay edilir.

Tavuk: İnsanların arzuladığı ve yokluğunu çektiği şeylerin hayali kurmasını "Aç tavuk kendini buğday ambarında görür. (62.)" atasözü nükteli bir tarzda yansıtır.

Horoz: "Kılavuzu horoz olan kümeste geceler. (2190.)" atasözü dost seçimini vurgulamaktadır.

İt/Köpek: "İtin (köpeğin) duası kabul (makbul) olsa (-ydı) gökten kemik yağar (-dı). (2007.)" atasözünde kötü kişilerin istekleri gerçekleşseydi dünyanın nasıl bir hâl alabileceği anlatılmıştır. Talihsizlik "İtin/Köpeğin kısmetsizi kurban bayramında sılaya gider. (2214.)" atasözünde alaycı bir şekilde verilir. Bakarak değil yaparak öğrenmenin önemi "Bakmakla usta olunsa, köpekler (kediler) kasap olurdu. (661.)" atasözüyle sunulur. İnsanlar kadar olmasa da köpeklerin dahi yakınlığa ve dostluğa önem verdiği "İti it yemiş, kuyruğuna gelince: "Bizim it…" demiş. (1990)" atasözünde görülebilir.

Kedi: Yapacağı işi kıymete bindiren kişilerin tavrını betimleyen "Kediye b*kun kimya demişler, üstünü örtmüş. (2158.)" atasözünde bu tarz insanlarla alay edilir. Hedefine ulaşamayınca bahaneler bulan kişilerin tavrını "Kedi ete yetişemezse bugün oruçtur dermiş. (2149.)" atasözünde bulabiliriz. Kedinin avı olarak görülen fare de "Sıçana rakı içirmişler, kediye meydan okumuş. (1496.)" atasözünde ironiyle verilir.

3.2. Yabani Hayvanlar

Ayı: "Ayı akım, kirpi yumuşağım dermiş. (594.)" atasözü kendi kusurlarını görmemek, hatta bu alanlarda kendini üstün görmeyi ironi olarak vermektedir. "Aç ayı oynamaz. (39.)" atasözünde açlık hâli ayı benzetmesiyle verilir.

Tilki: Birine çok sevdiği bir şeyi isteyip istemediğinin sorulmasının lüzumsuz olduğu "Tilkiye 'Tavuk kebabı yer misin?' demişler, 'Adamın güleceğini getiriyorsunuz.' demiş. (2894.)" atasözünde mizahi bir anlam kazanır.

Karga, saksağan, keklik, kuzgun, ördek gibi yaban kuşları: Bu kuş türleri mizahi atasözlerimizde genellikle konuşturma, kişileştirme yoluyla nükte unsuru olarak kullanılmıştır. Evlat sevgisi, çocuğa verilen emek ve gösterilen fedakârlık "Karga yavrusuna bakmış: 'Benim ak pak evladım.' demiş. (2099.)", "Kuzguna sormuşlar: 'Güzel kimdir?', 'Yavrularımdır.' demiş. (2370.)", "Karga demiş ki: 'Çocuklarım olalı burnumu göme göme b*k yiyemedim.' (2093.)" atasözlerinde ironik bir görünüm kazanır. Başkalarını taklit etme sonucu özgünlüğünü kaybetmek; "Karga kekliği taklit edeyim derken kendi yürüyüşünü şaşırmış. (2095.)" atasözünde mizahi bir değer kazanır. Karganın iyi bir dost ve yoldaş olamayacağından hareketle "Kılavuzu karga olanın burnu b*ktan çıkmaz. (2191.)" atasözünde dost seçiminin önemi vurgulanır. Ortaklığın doğuracağı kötü sonuçlardan kaçınılması gerektiği yine bir karga örneğiyle verilmektedir: "Ortak b*ka karga bile konmaz. (2510)" Kabiliyet yoksunluğu ve bunun sonucunda düşülen komik durumlar ördek benzetmesiyle verilir: "Dalmasını bilmeyen ördekbaşını bırakır, kıçından dalar. (2785.)" Sahip olunmayan şeylerin değersizliği "Dağdaki kekliğin bini bir para. (1075.)" atasözüyle nükte kazanır. Atasözlerimizde ironi yapma yolarından biri de terdittir. Alakasız konuşanları yermek maksadıyla söylenen "Dam üstünde saksağan, vur beline kazmayı." atasözünde cümle beklenmedik bir şekilde devam ettirilerek mizah gerçekleştirilmiştir.

Balık, yengeç gibi deniz canlıları: Bir işte yeteneksizlik ve bunu örtmek için başvurulan bahane bulma; "Balık 'Çok konuşurum ama ağzım su dolu.' demiş. (683.)", "Yengece: 'Niçin yan yan gidersin?' demişler, 'Serde kabadayılık var.' demiş. (3105.) atasözlerinde ifade bulur. Kaçan fırsatların abartılarak verilmesi, "Kaçan balık büyük olur. (2039.)" atasözünde ironik bir anlam kazanmıştır.

Sinek: Atasözlerimizde sinek asli unsur olarak kullanılmamış, ona yönelik bir benzetme, karşılaştırma yapılmamıştır. Sadece nükteyi sağlamak için tercih edilmiştir. Anlayışsız kişileri yermek için söylenen "Anlayana sivrisinek saz, anlamayana davul zurna az. (394.)" atasözünde mizah mübalağa ile sağlanır. Sıkıntılı zamanlarda insanları küçük seslerin bile rahatsız etmesi

"Baş ağrıyınca sivrisinek davul çalar. (699.)" atasözünde kişileştirme ve mübalağa sanatıyla nükte değeri kazanır.

Sonuç

Mizahi değer taşıyan atasözlerimizde, mizah unsuru olarak kullanılan kelimelerin ortak özellikleri bizi toplumsal yaşam ve toplum bireyleriyle ilgili bir sınıflamaya götürmüştür. Sosyal yaşamdaki bireylerin eleştirisinde kullanılan hayvanlar ve onların özellikleri mizahı atasözlerindeki temel unsurlardan biri olmuştur. Bu çalışmada sosyal yaşamdaki bireyler ve bu bireylerin benzetildiği hayvan adları gruplandırılmıştır. Sosyal yaşamdaki cinsiyet ve yaş grupları, meslek erbapları, etnik gruplar, bireylerin fiziki ve ahlaki vasıfları atasözlerinde mizah yönüyle değerlendirilmiştir.

Mizah ve atasözleri toplum yaşamının bir parçası ve onu değiştiren toplumsal bir araçtır. Atasözleri sosyal sistemi analiz etmede önemli veriler içerir. Mizahi özellik gösteren atasözlerinde en çok tekrar eden cinsiyet ve yaş grupları: kadınlar, çocuklar, büyük veya küçük kardeşler, bekârlar, ihtiyarlardır. Bu kişilere ilişkin eleştiriler mizahi bir dille verilmiştir.

Atasözlerimizde doğrudan veya dolaylı olarak değinilen meslek erbapları ise çiftçi, çoban, hekim, hizmetçi, hoca/imam, kadı, kasap, berber, marangoz, meyhaneci, nalbant, tüccar, yuyucudur. Mizahi atasözlerinde sosyal ve etnik gruplar da yer alır. Birçok atasözümüzde toplum geneline yönelik bir mizah anlayışıyla karşılaşmaktayız. Abdal/aptal, ahmak, deli, cahil, akıllı, âşık, cimri, dilenci, çıkarcı, geveze, hırsız, huysuz, işkilli, palavracı, tembel, utanmaz insanlar atasözlerimizde mizahi bir dille verilmiştir. Zengin, yoksul, borçlu, kefil; öksüz, halayık, bahtsız, misafir, ev sahibi vasıflarına sahip kişiler; engelliler ve bedensel kusurları olan insanlar mizah konusu olmuştur. Mizahi değer taşıyan atasözlerimizde yer alan hayvan adları; arı, aslan, at, ayı, balık, bit, deve, domuz, eşek, horoz, karga, katır, kaz, keçi, kedi, keklik, kirpi, köpek/it, kuzgun, manda, öküz, ördek, saksağan, sıçan, sinek, sivrisinek, tavuk, teke, tilki, yengeç, yılandır. Bütün bu hayvanlar benzetme, kişileştirme, konuşturma yoluyla sosyal eleştiri ve mizah unsuru olarak kullanılmıştır.

Kaynaklar

AKSAN, Doğan (1999), *Türkçenin Gücü*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

AKSOY, Ömer Asım (1988), *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü/Atasözleri Sözlüğü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

AKYALÇIN, Necmi (2012), *Türkçemizin İncileri Atasözlerimiz Tanıklı Sözlük*, Eğiten Kitap Yayınları, Ankara.

ALBAYRAK, Nurettin (2009), *Türkiye Türkçesinde Atasözleri*, Kapı Yayınları, İstanbul.

BAYRAKTAR, Zülfikar (2010), *Mizah Teorileri Ve Mizah Teorilerine Göre Nasreddin Hoca Fıkralarının Tahlili*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

ÇAKICIOĞLU, Erdal (2001), *Türk Atasözleri Sözlüğü*, Şimşek Yayınları, İstanbul.

EKER, Gülin Öğüt (2009), *İnsan Kültür Mizah*, Grafiker Yayınları, Ankara.

ELÇİN, Şükrü (2004), *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali (2004), *Arkadaş Türkçe Sözlük*, Arkadaş Yayınevi, Ankara.

Türkçe Sözlük (1998), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_atasozleri&view=atasozleri

BAHÂ TEVFİK'İN ÇIKARDIĞI MİZAH GAZETELERİ ve *EŞEK*

Veli KILIÇARİSLAN[*]

Giriş

Türkiye'de materyalizmin serüveni Beşir Fuat ile başlayıp, Abdullah Cevdet ile devam etmiş ve Bahâ Tevfik ile tam anlamıyla bir savunucusunu bulmuştur. Yaşadığı dönemde savunduğu aykırı fikirlerle dikkatleri üzerine çeken, herhangi bir siyasi yapıya dâhil olmayan Bahâ Tevfik, buna rağmen genelde muhalifler arasında değerlendirilmiştir. İzmirli bir aileye mensup olduğundan, orada öğrenim görmüş ve yazı hayatına atılmıştır. İzmir'de bulunduğu yıllarda Yakup Kadri, Şahabettin Süleyman, Ömer Seyfettin, Bezmi Nusret gibi isimlerle bir arada bulunmuştur. Yakup Kadri'nin onu *"müstehzi ve reybî"* (Bağcı 1996: 16-17) olarak tanımladığı Bahâ Tevfik'in karakter özellikleri, onu; kendinden, çevresinden, gelenek ve göreneklerinden şüphe etmeye itmiş, nihayetinde yüzünü tamamen Batı'ya dönmüştür. Onu, öne çıkaran müstehzilik ve reybîliğin yanı sıra farklı olma duygusunu, yakın arkadaşlarından Bezmi Nusret, *"İntikadî ve ilmî yazılarda daima muvaffak olurdu. Zekâsı aşkın ve taşkın idi. Mutlaka herkesin düşündüğünden başka türlü düşünmek, teessüs etmiş ananelere, geleneklere muhalefet etmek itiyadında idi."* (Kaygusuz 2002: 45) ifadeleriyle tanımlar.

Keskin zekâsı, muhalif kimliğiyle birleşince, onun her şeye karşı takındığı tavır, tenkit olmuştur ve Bahâ Tevfik'in tenkitten anladığı ise, yıkmaktır. *"Ona göre insanlık en son anarşizme varacak ve orada ferdiyet istiklalini kazanacaktır."* (Uçman 1991: 453). İmmoralist hikâyeler de kaleme alan Bahâ Tevfik, insanın ahlak açısından gösterdiği zayıflığın iktidarın baskısına yol açacağını düşünmektedir. Ona göre halk, tembellik yaparak istibdada izin vermektedir. Söz konusu duruma örnek olarak II. Abdülhamit dönemini göstermektedir (Işın 1985: 363). Genel hatlarıyla kişiliğini gördüğümüz Bahâ Tev-

[*] Ar. Gör. / Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / v.kilicarislan@yandex.com.

fik için en çarpıcı ifadelerden birine Cemil Meriç sahiptir. Ona göre, *"Bahâ Tevfik, dalalet ordusunun üçüncü gönüllüsü…"*dür (Meriç 2013: 136). Bu tespitin arkasında Bahâ Tevfik'in idrakinin kapılarını her millî değere kapatması, körü körüne bir Batı taraftarlığı ve onların sözlerini ilimde son nokta olarak görmesi yatmaktadır. Ülkesine sırtını çevirerek sorumluluklarını görmezden gelmesi, Cemil Meriç'i olduğu gibi, arkadaşı Ömer Seyfettin'i de bu yönde düşünmeye sevk etmiştir.

II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Devleti'nde Mizah Basını

II. Abdülhamit tahta çıktığında yaptığı ilk işlerden biri de I. Meşrutiyet'i ilan etmek olmuştur. Bunun üzerine açılan meclisin yetkilerini kendisine bağlayarak bir dizi önlemler alan II. Abdülhamit, saltanatının sonraki yılında bir matbuat nizamnamesi hazırlatmıştır. Söz konusu nizamnamenin sekizinci maddesi mecliste uzun uzadıya tartışılmıştır. Bu maddede yer alan "Memalik-i Osmaniye'de mizaha mahsus gazetelerin memnu olduğu" hükmü, Macit Bey tarafından desteklenirken, Vasilaki Bey ve taraftarlarının çabasıyla ilgili madde tasarıdan çıkarılmıştır (Varlık 1985: 1096-1097). Meclis üzerinde yetkileri bulunan II. Abdülhamit ise meclisin kararını onamayarak mizah yayını yapılmasını büyük ölçüde yasaklamıştır. Bu tarihten II. Meşrutiyet'in ilanına kadar geçen sürede bir dizi tedbirler sonucunda, basın ve özellikle mizah basını kendini gösterememiştir.

Tarihler 23 Temmuz 1908'i gösterdiğinde, tabiri caizse bir basın patlaması yaşanmıştır. Orhan Koloğlu, bu tarihe kadar geçen sürenin toplumsal çelişkileri şiddetlendirerek biriktirdiğini ifade etmektedir (Koloğlu 1985: 82). Böylece II. Meşrutiyet'in ilk yılında iki yüzden fazla gazete çıkmış, bu sayı sonraki yıllarda aynı oranda artış göstermese de kayda değer sayılara ulaşmıştır. Mizah gazetelerinin sayısı ise ilk yıl doksan iki (Çeviker 1985: 1103), 1911'de on beş, 1912'de ise aralarında *Eşek*'in de bulunduğu üç yayınla sınırlı kalmıştır (Öğüt Eker 2014: 106). 1908'de yaşananlar basın sahasında sınırsız özgürlük olarak görünürken, zamanla yerini, beklenenin aksine, yeniden sansüre bırakmıştır. Sansürü uygulayan ise II. Abdülhamit'e karşı basını ve mizahı kullanan İttihat ve Terakki Cemiyeti'dir. Bu nedenle sayıca fazla olmasına rağmen, dergi ve gazetelerin ömrü çok kısa olmuştur. 1908-1909 yıllarında geçmişe yönelik eleştirel bir tutumla II. Abdülhamit'i hedef alan yazılar, karikatürler, daha sonra İttihat ve Terakki'nin baskıcı tutumlarını kendine malzeme edinmiştir.

II. Meşrutiyet yıllarının basına kazandırdığı bu işlerlik neticesinde, Osmanlı basını üzerine çalışma yapanlar, farklı sınıflandırmalara gitmişlerdir. François Georgeon, Osmanlı hiciv basınını, hiciv basınının doğuşu (1870-1877) ve 1908 Jön Türk İhtilali'nin ertesinde hızla gelişmesi şeklinde ikiye

ayırmaktadır (Georgeon 1998: 25). Brummet ise daha farklı bir açıdan ele alarak II. Meşrutiyet mizah basınını, baskın (sultani) söylem, karşı söylem (sultani düzene direnen) ve anti-emperyalist söylem ifadeleriyle sınıflandırmıştır (Brummet 2000: 139). 1908'den sonra mizah basınında partilerin etkili olduğunu düşünen Ferit Öngören, Ermenilerin çıkardıkları, Türklerin çıkardıkları ve politik bir merkeze bağlı kalarak Avrupa'da ortaya çıkan yayınlar şeklinde bir tasnif yaparken (Öngören 1973: 61), Turgut Çeviker, geleneksel, modern, *Eşek* tipi (yergici) ve tek sayılık risaleler tasnifinde bulunmuştur (Çeviker 1985: 1103).

Mizah ve Karikatür

Mizah, belirli bir alanın alt başlığı olarak sınırlandırılamadığından farklı bir yapıya sahiptir. Bizde geleneksel mizah anlayışını sağlayan Karagöz, orta oyunu, Nasrettin Hoca fıkraları, ilerleyen zamanlarda basının gelişmesinin de etkisiyle yerini modern mizah anlayışlarına bırakmıştır. Her şeyden önce *"mizah, keskin bir zekânın, sıra dışı, aykırı, ani ve beklenmedik, kimi zaman eğlendirici, kimi zaman sorgulayıcı biçimde, kimi zaman da acımasızca kazandığı sessiz zaferdir."* (Öğüt Eker 2014: 54). Bu tür özellikleri içinde barındıran mizah, insanların gülme ihtiyaçlarının yanı sıra söyleyemediklerini üstü kapalı söyleyebilme imkânı vermesiyle, onların iktidar karşısında kullandıkları bir araç hâline gelmiştir. Öyle ki, mizahçıda aranan keskin zekâ ve onun ortaya koydukları iktidarlarca tehlikeli bulunmuştur. Bu nedenle iktidarlarca mizah, hep sevilmeyen olmuştur. Gülin Öğüt Eker, mizahın insanları, olayları, inanışları sorgulamasıyla protesto işlevi üstlendiğine böylece de sosyal hayatın bir parçası olarak farklı kimliklere büründüğüne dikkat çekmektedir (Öğüt Eker 2014: 31). Mizahın kötü yöneticilerle eskiden beri uğraşageldiğini söyleyen Öngören, mizahın toplumdaki köklü değişmelerin ardından, mutlakiyetin yıkılıp meşrutiyet ve cumhuriyetin kurulmasıyla özgür bir alan içinde kendini gösterebildiğine değinmektedir. (Öngören 1973: 12-15). Bu noktadan bakıldığında, tarih boyunca mizahın eleştirel ve protestocu olduğu akla gelmektedir.

Protestocu ve eleştirel olan mizahın insanlara kazandırdığı avantajlar, mizah kuramlarıyla belirlenmiştir. Bu kuramlardan biri olan rahatlama kuramı, mizahın protestocu ve eleştirel özelliği ile birleşmektedir (Davulcu 2015: 54). Öyle ki insanlar iktidara karşı söyleyemediklerini, mizah yoluyla ifade ederek rahatlayabilmektedirler. Mizahın bir diğer özelliği ise belli bir sembolik yapı içerisinde bulunması, herkes için ortak, genel bir ilişkiyi barındırmasıdır (Öngören 1973: 28). Mizah, ortak değerlere sahip insanlar arasında anlaşılabileceğinden, kültürel kodlar da taşımaktadır; bu açıdan mizah, millîdir. Mizahın ayrımında negatif ve pozitif yönler de belirleyici olabilmektedir. *"Bir politikacının bağlamından çekilip alınan birkaç sözle gülünç duruma düşürülmesi,*

küçük düşürmenin sözel sürümünün karikatür gibi görsel malzemeyle desteklenip alayın dozunun artırılarak politik kariyerine zarar verilmesi mizahın saldırı işlevine (negatif mizaha) bir diğer örnektir." (Öğüt Eker 2014, 37). Bu doğrultuda mizahın özgürleştirici etkisinin en açık şekilde görülebileceği alanın politika olduğunu söylemekte bir sakınca yoktur (Morreall 1997: 102).

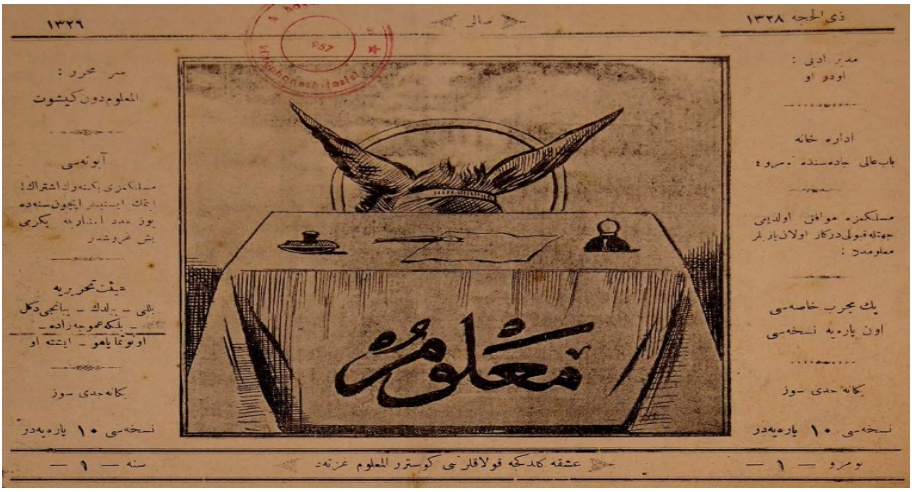
Karikatüre, geleneksel mizah döneminde rastlanılmazken, basının gelişmesinin yeni mizah türlerini ortaya çıkarması sonucunda karikatür, gazete ve dergilerde kullanılan yaygın bir sanat hâline gelir (Öngören 1973: 16). Karikatür, İtalyanca abartmak büyütmek manasına gelen "caricare" kelimesinin "caricatura" hâline dönmesiyle doğmuştur. *"Toplumsal ve siyasal ya da gündelik olayların yergisel ya da mizahi tasviri olarak tanımlanır."* (Güneri 2008: 68). Bu çizgi sanatının imkânları mizahın alanını genişletmiştir. Osmanlı mizah basınında, yayın sayısının artmasının da etkisiyle, II. Meşrutiyet yıllarında karikatüre daha çok başvurulduğu görülmektedir. Bu dönemde yaşanılan kültürel ve siyasi değişimi, endişeli halkın gözünden vermek, devletin eksikliklerini ve arzu edileni resmetmek, karikatürlerle yapılmıştır. Brummet, bu yönüyle karikatürü "mükemmel bir araç" olarak nitelendirmektedir (Brummet 2000: 137). II. Meşrutiyet mizah basınında bu "mükemmel araç", dönemin mizahçılarına başta politik zeminde, yeni bir hareket alanı sağlamıştır.

"Eşek" ve *Eşek* Gazetesi

II. Meşrutiyet yıllarında İzmir'den İstanbul'a gelen Bahâ Tevfik, daha İzmir'deyken İttihat ve Terakki aleyhine yazılar yazmaktadır. Burada yazdıkları, İstanbul'da da tanınmasını sağlamıştır. İstanbul'da ise gazete ve dergilerde çalışmış, kendisi de çeşitli yayın organları çıkarmıştır. Türkiye'nin ilk felsefe dergisi olan *Felsefe Mecmuası*, Bahâ Tevfik tarafından çıkarılmıştır. Ayrıca, *Piyano*, *D*üşünüyorum, *Zekâ*, *Yirminci Asırda Zekâ*, *Hande* gibi dergileri yayına hazırlamıştır. *Piyano Mecmuası*'nın 7 Kasım 1910 tarihli, on birinci sayısının dördüncü sayfasında, yakında *Eşek Gazetesi* adıyla yeni bir mizah gazetesinin çıkacağını bildiren bir haber yer alır. *Eşek*, 29 Kasım 1910 yılında yayın hayatına atılır. İlk sayı çıkar çıkmaz tükenir, ikinci baskıyı yapar fakat bu yoğun ilgiye rağmen, ikinci sayı çıkmadan toplatılır. Bir hafta sonra Bahâ Tevfik, *Kibar* adını verdiği, *Eşek* ile aynı muhtevada olan bir dergi çıkarır. *Kibar* da tıpkı *Eşek* gibi ilk sayının ardından kapatılır. Yılmak bilmeyen Bahâ Tevfik, 15 Aralık 1910 tarihinde bu kez *Yuha*'yı çıkarır ama bunun da sonu diğerleri gibi olur. Ardından bu dergilere nazaran daha uzun soluklu olan *Mâlum*'u, altı sayı çıkarabilmeyi başarmıştır. Sansür heyetinin nefes aldırmayan tutumları, Bahâ Tevfik'i yıldırmamış, yaklaşık iki yıl sonra *Eşek*'i, 1 Ağustos 1912'de yeniden çıkarmaya başlamıştır. Daha önce çıkardığı *Eşek*'in devamı niteliğinde olan gazete, toplamda on dokuz sayıdır.

"Eşek" isminin tercih edilmesinde şair Deli Rıfkı'nın dahli bulunmaktadır. Münir Süleyman Çapanoğlu'nun aktardığına göre Bahâ Tevfik, çıkaracağı mizah gazetesi için isim ararken, Deli Rıfkı "Eşek" ismini önermiştir. Fakat böyle bir isme matbuat müdürlüğü izin vermeyeceğinden, keskin zekâsını kullanan Bahâ Tevfik, izin alabilmek için gazetenin adını gözyaşı anlamına gelen "Eşk" şeklinde yazar. Matbuat Müdür-i Umumisi Fazlı Necip Bey, ismi tuhaf bulur ancak Fuat Samih Bey'in kahkaha ve gözyaşı tezat olsun diye bu ismi seçtiklerini söylemesi üzerine izin alırlar. İzin alındıktan sonra Fuat Samih Bey, Bahâ Tevfik'in verdiği kalemle "şın" harfinin üzerine bir şedde koyarak ismi "Eşşek" hâline getirir.

Bahâ Tevfik'in tercih ettiği bu isim, esasen geleneğimizde, gerek Şeyhi'nin gerek Molla Lütfi'nin *Harname*'sinde gerekse Nasrettin Hoca'nın fıkralarında sıkça kullanılmaktadır. Ayrıca birçok atasözünde ve deyimde, eşekle ve onun özellikleriyle ilgili durumlar bulunmaktadır. Şeyhi, *Harname*'de, kendisi de dâhil, bütün toplumu başta eşekler olmak üzere, hayvanlar âlemine aktarır. Molla Lütfi ise, Uslu lakaplı Şecauddin İlyas isimli bilgin ile vezirler arasındaki tartışma üzerine eserini kurgular. Molla Lütfi, eserinde "uslu" kelimesinin Sırpçada "koca eşek" anlamına gelmesinden hareket etmiştir (Kortantamer 2007: 13-14). Sultanahmet'te Molla Lütfi'nin idam edildiği yere de daha sonra Harname Sokağı adı verilmiştir (Şanzumi 2006: 26). Şinasi'nin "Eşek ile Tilki Hikâyesi", Yusuf Ziya Ortaç'ın "Eşeknâme"si, Salah Birsel'in "Eşeğe Övgü"sü de eşekle ilgili diğer edebî eserler arasındadır. Eşeğin kültürümüzde edindiği bu vazgeçilmez yeri, onun insanın hayatını kolaylaştırmasından gelmektedir. Eskiden yük taşımacılığında kullanılan eşek, ne kadar yük yüklenirse yüklensin, sesini çıkarmaz. Bu nedenle sabırlı olduğu söylenir. Öte yandan inatçılığı ile de ünlenmiştir. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda, Şanzumi'nin şu tespiti önemlidir: *"Eşeğe hayvanlar âleminin dervişi benzetmesi boşuna değil. Yiyeceğin, giyeceğin en kötüsü hep eşeğe layık görülmüş. Eşeğin muazzam bir sabrı olduğunu eşekle iyi kötü bir hukuku olanlar bilir."* (Şanzumi 2006: 22). Eşeğin derviş olma sembolünü merkeze alma, onun farklı bir yönüne işaret etmektedir. Görüldüğü üzere, eşek sıradan bir hayvan olarak değerlendirilmesine rağmen kültür ve edebiyatımızda ayrı bir yeri vardır.



Eşeğin kazandığı bu kültürel kimlik, Bahâ Tevfik'in gazetesine isim olmasını sağlamıştır. Bu noktada dikkat çeken husus, Bahâ Tevfik'in çıkardığı gazetelerin ardı ardına kapanmasına rağmen ısrarla *Eşek*'i çıkarma çabasıdır. *Eşek*'in inadı yine tutmuş denilebilir. *Eşek*'in kapağında masa başında oturan elinde kalem olan bir eşek karikatürü yer almaktadır. Gazete ile ilgili bilgilerde "Notamıza muvafık her türlü anırtı kabul olunur." ifadesi görülürken, ser muharriri "Kıbrisî Don Kişot" olarak belirtilmiştir. Heyet-i Tahririye, Topal Eşek, Kır Eşek, Tırnağı Karıncalı, Kaba Kulak olarak sıralanırken, Heyet-i İhbariye'de, Sıpa, Katır, Yaban Eşeği, Sudan Geçmez, Tilki, Deve Kuşu, Uyuz Eşek vardır. Bu bilgilerin altında "İnsanlara ders-i edep verir, sahiplerinin eşekliği tutunca neşr olunur, muti', mütehammil ve beynelmilel hayvan gaze-

tesidir." sloganı yer almaktadır. *Eşek*'in bazı sayılarında ve yerine çıkan diğer gazetelerde, ilgili bilgiler birtakım farklılıklarla beraber temelde aynıdır.

Mâlum'un kapağındaki karikatürde eşeğin sadece kulakları görünmektedir ve sloganı "Aşka geldikçe kulaklarını gösterir el-mâlum gazetedir." şeklindedir. *Eşek, Kibar, Yuha* ve *Mâlum* birbirinin devamı niteliğinde olan gazeteler olduğundan benzerlikleri çoktur. Her biri 4 sayfadır. Kapağın bulunduğu ilk sayfada ve son sayfada karikatürler bulunmaktadır. İkinci ve üçüncü sayfalarda yazılar vardır. Her sayıda devam eden bölümler, ön söz yerine geçen "Eşek Diyor Ki", "Muhavere", "Hasbihâl", "Eşek'in Fikri"dir. İlk sayı, "İfademiz yahut İlk Anırtı" başlığıyla başlamaktadır. İkinci sayıda bu başlık "İlk Anırtı" şeklinde değişirken, sonraki sayılarda "Eşek Diyor ki" olarak devam eder.

Osmanlı mizah basınında, modern mizah anlayışına geçilmeden önce, geleneksel mizah anlayışının izlerinin devam ettiği görülür. Gerek gazete isimlerinde (*Karagöz, Hacivat, İbiş, İncili Çavuş* vb.) gerekse içerik ve mizah anlayışı bakımından geleneksel mizahın etki derecesi gözlenebilir. Bu doğrultuda *Eşek*'te yer alan "Muhavere", "Hasbihâl" gibi bölümlerde, Karagöz ve Hacivat arasında görülen muhaverenin bir örneğine rastlanmaktadır. Büyük Eşek ve Küçük Eşek arasında geçen bu konuşmalarda Bahâ Tevfik, geleneksel anlayışı sürdürmüştür. "Eşek'in Fikri", bölümünde ise Bahâ Tevfik, dönemin yayın organlarını takip ederek buralarda ilgisini çeken ifadelere ve düşüncelere itirazlarını, Eşek'in ağzından birer cümle ile vererek eleştirir. Her sayıda bulunmamakla beraber, bir "Eşek Lügatçesi" bölümü de yer almaktadır.

Eşek'in ilk sayısında yer alan "İfademiz yahut İlk Anırtı"da, *Eşek* ile ilgili şu ifadeler dikkat çekmektedir:

> *"... Bu memlekette büyük adam olmak için eşek olmaktan başka çare yok... Bizim memleketimizde de rağbet görmeye arzu olunan bir gazete ancak eşekçe bir gazete olabilir. (...) Eşek muti' ve herkesin işine en çok yarayan faydalı bir hayvandır. Bu mahluku herkes sever, anırtısı gayet hoştur. İnanmayan on para verip tecrübe etsin. (...) Herhâlde ahalimiz daha bu kadar hoş bir gazete görmemişlerdir, tabi bizden çok memnun olacaklar... Malum ya Eşek'in vazifesi eşeklik eylemektir."*

Gazete, ilk sayının ardından kapatıldığından, yaklaşık iki yıl sonra yeniden yayımlandığında, burada ön söz yerine geçen "İlk Anırtı"da, İttihat ve Terakki'nin 16 Temmuz 1912'de düşen kabinesine atfen "Kabine düştü, ben çıktım." ifadesi bulunur. Bahâ Tevfik, *Mâlum*'un ön söz yazısı olan "Mukaddime ve İzah-ı Meslek"te ise mizah gazetelerinin memleket meseleleri ile yorulan halkı biraz eğlendirmek için var olduğuna değinir. *"Hükûmete muhalif olan bir mizah gazetesinin ehemmiyeti ciddi bir muhalif gazetenin ehemmiyetinden*

daha yüksektir." denilmektedir. Bahâ Tevfik, bu tür bir mizah gazetesinin bitaraf olmasını önemsemektedir.

Süheyl Ünver, genellikle kötü sesi ile bilinen eşeğin anırmasının rast makamına denk düştüğünü ifade eder (Aktaran Şanzumi 2006: 33). Bahâ Tevfik de *Eşek*'in birinci sayısındaki "Küçük Muhavereler"de geçen konuşmada *"Azizim bu Eşek Gazetesi pek notasız anırıyor."* ifadesine yöneltilen, *"Notasız mı, nasıl nota?"* sorusuna *"Nasıl olacak, gazetelerin notası matbuat kanunudur."* diyerek, eşeğin notalı anırtısı üzerinden dönemin mizahi eleştirisini yapmaktadır. Brummet, *"Osmanlı karikatürlerinde eleştiri, maskotlarda vücut buluyor, maskotlar zaten var olan eleştirel duyguları yansıtıyordu."* (Brummet 2003: 123) cümleleriyle mizahımızdaki sembolik yapıya dikkat çeker. Nitekim *Eşek* de bunlardan biridir. Hayvanlar âleminin dervişi olarak bilinen eşeğin başka bir özelliği de düşünen bir hayvan olmasıdır. Öyle ki kulaklarını diktiği vakit derin derin düşündüğü söylenir. Hatta felsefede eşek, çok düşünen az konuşan insanın sembolü olarak görülür (Şanzumi 2016: 26). Bahâ Tevfik, eşeğin bu özelliğini de kullanmış, dokuzuncu sayının "Eşek Diyor ki" başlığında, *"Masamın başına kuruldum, kulaklarımı diktim. (...) Gazetemin eksiklerini düşünüyor"*dum diyerek örneklendirmiştir.

Eşek'te bulunan mizah unsurlarını, politikayı merkeze alarak, İttihat ve Terakki'nin politikalarını eleştiren yazı ve karikatürler, Avrupa'nın emel ve oyunları üzerine olanlar, diğer gazete ve dergilere yönelik eleştiriler şeklinde sınıflandırmak mümkündür. Bu mizahi unsurların anlaşılması, diğer gazete ve dergilerde olduğu gibi, bulunduğu toplumla ve dönemle sınırlıdır. İlgili konuda Bergson, *"gülmenin anlaşılabilmesi için onun tabii ortamına, yani topluma yerleştirilmesi gerektiğini ifade eder* (Aktaran Şentürk 2010: 106). *Eşek*'te diğer dergi ve gazetelere yönelik eleştiriler daha çok Hüseyin Cahit ve Ali Kemal'e yöneliktir. Üçüncü sayıda "Gazetemizin Mesleği" altında, İttihat ve Terakki'yi *Eşek* gazetesinin savunacağını, bu nedenle *Tanin*'e, *Hak*'a ve *Tercüman*'a ihtiyaç olmadığını, *"çünkü bundan itibaren İttihat ve Terakki'yi müdafaa eden 'Eşek'tir"* der. Böylece başta Hüseyin Cahit olmak üzere, diğer İttihat ve Terakki savunucularını ince bir mizahla tiye almıştır. On birinci sayı, *Tercüman*'a bir nazire ile başlar. Bu nazirede "İttihatçılar ebedî düşmanımızdır." ibaresi bulunmaktadır. On dördüncü sayıda, "Eşek Lügatçesi" yer almaktadır. Bu lügatçeye göre, "*Tercüman*"ın kelime karşılığı müdahene[1] ve riyadır. "*Tanin*", iftira ve bühtan[2], "*Sabah*" ise rüzgârgülü ve fırıldak kelimeleriyle karşılanmıştır.

---

1 Dalkavukluk.

2 İftira, birini suçlu gösterme.

Haydi artık istediğiniz gibi yazınız, şimdi eskisi gibi divan-ı harp yok. Alabildiğinize hür ve serbestsiniz.

Bilindiği üzere, II. Abdülhamit döneminde basın hürriyeti olmadığından yakınanlar, İttihat ve Terakki'nin onu geçen baskısına maruz kalmıştır. Bahâ Tevfik de söz konusu durum için *"Hürriyet var, meşrutiyet, müsavat var, her şey var, bunun mevcudiyetine Eşek'in intişarı delildir. Lakin istirahat yok."* demektedir. İttihat ve Terakki'nin uyguladığı sansür karikatürlere de konu olmuştur. On yedinci sayıda, masa başında bulunan eşeğe, İttihatçılar yazmasını söylerken tepesinde sopalarla, boynunda iple onu beklemektedirler. Sopalardan birinde "kamuoyu", diğerinde "basın kanunu" ve ipte ise "yeni ek kanun" yazmaktadır. Bu gibi, diğer karikatürlerde *Eşek*'in adaba, kanuna mugayir olduğu belirtilmektedir. İttihat ve Terakki ile II. Abdülhamit arasındaki kıyasta dikkat çekici başka bir karikatür, bir eşeğin elindeki terazinin bir kefesinde bütün İttihatçılar olmasına rağmen, diğer kefede II. Abdülhamit daha ağır basmaktadır. Bunun üzerine eşek, "İttihatçı kardeşlerimizi ilk defa yükselmiş görüyoruz." demektedir.

Yine karikatürlerde, "sopalı seçim" adıyla bilinen Şubat 1912 seçimlerine göndermeler yer alırken, İttihat ve Terakki şiddetle eleştirilir. Ayrıca İttihat ve Terakki'nin politikaları, adam kayırmaları, yolsuzlukları karikatürlerde eşek vasıtasıyla mizah malzemesi yapılır. Böylece mizahın cesur ve yıkıcı olma özelliği yürürlüğe sokulur. Brummet, *"Osmanlı mizahı, dergilerde şekilden şekle bürünmüşse de mizahın kullanımı sayesinde Osmanlı karikatürleri baskın söylemin simgelerini -en dramatik biçimde- dile getirme girişiminde bulunuyordu."* (Brummet 2000: 140) tespitini yapmaktadır.

Körebe Oyunu:
Eşek: Zavallı gözleri bağlı, sen burada gezerken, onlar öbür tarafta işi pişiriyorlar.

Batı medeniyeti dairesinde değişen ve modernleşmeye çalışan Osmanlı Devleti, bu esnada onların oyunlarına da maruz kalmıştır. *Eşek*'in on birinci sayısında karşılaştığımız "Körebe Oyunu" başlıklı karikatürde, dönemin hükûmetinin başında olan Gazi Ahmet Muhtar Paşa'nın gözleri bağlıdır ve onun arkasında, kıyafetlerinden anlaşıldığı üzere Avrupalılar kendi aralarında konuşmaktadır. İleride duran iki eşek ise kendi aralarında bu durumu konuşmaktadır. Avrupalıların oyunları sadece Osmanlı üzerinde değil, yine onu hedefe alarak Osmanlı'nın diğer unsurları üzerinde de görülmektedir. Bu doğrultuda Karadağlıların Osmanlı'ya karşı savaş açmasını hiddetle karşılayan Bahâ Tevfik, onlara karşı sert sözler sarf etmektedir. On sekizinci sayı, "İtalyanlar, Yunanlılar, Bulgarlar, Sırplar, Karadağlılar ebedî düşmanımızdır." levhasıyla başlamaktadır. Yine aynı sayıda, yer alan karikatürde Karadağlıları kışkırtanın Ruslardan evvel İngilizlerin oyunu olduğuna dikkat çekilmektedir. Bu sayının diğer karikatüründe ise Avrupalı kıyafetleri içerisinde gördüğümüz eşeklerin ellerinde tüfekler vardır ve karikatürün alt yazısında "Balkan eşekleri ayaklanmış" ifadesi yer almaktadır. Bahâ Tevfik'in bu sayıda ve *Eşek*'in son sayısı olan bir sonraki sayıda, millî bir duyarlılık sergilediği görülmektedir. Hatta son sayıda hükûmete hitaben yazılan yazıda eşeklerin de askere alınmasını teklif eder.

Zavallı çar naçar geçen sene başına geçirdiğin taç senin gözlerini de kapamış. Âdeta kör olmuşsun da nereye gittiğini bilmiyorsun. Zannediyorsun ki ipin ucu yine Rus'un elinde... Fakat İngiliz'in keskin makasını da hatırından çıkarma.

Sonuç

Osmanlı mizahının en hareketli dönemi sayılabilecek II. Meşrutiyet yıllarında çıkan *Eşek* ve türevleri, Bahâ Tevfik'in keskin zekâsının mizah anlayışıyla birleşmesi sonucunda etkili bir silaha dönüşmüştür. Sınırlı sayıda çıkmasına rağmen gazete, mizah basınıyla ilgili sınıflandırmalarda, kendine özgün olması nedeniyle "*Eşek* tipi dergiler" başlığının oluşmasını sağlamıştır.

Kültürümüzde önemli bir yeri bulunan eşeği, tüm özellikleriyle karikatür ve yazılarda kullanan Bahâ Tevfik, büyük çoğunlukla politik mizah örnekleri vermiştir. Bu örnekler genellikle İttihat ve Terakki üzerinedir. Bu çerçevede, "politik bir görüşün küçümsenmesi", "politik ifadenin deşifre edilmesi" (Öğüt Eker 2014: 130-131) olarak tanımlanan "politik mizah", *Eşek*'in mizah anlayışının temelindedir.

Kısacası, belli bir toplum odağında ve dönemi içerisinde ele alındığında, Bahâ Tevfik'in ve *Eşek*'in muhalif fakat tarafsız kimliği belirlenebilir. Son söz olarak denilebilir ki Bahâ Tevfik, "inat ettiği" ve ısrarla çıkardığı *Eşek* ile hedeflediği başarıya ulaşabilmiş hatta onu taklit edenler de ortaya çıkmıştır.

Kaynaklar

BAĞCI, Rıza (1996), *Bahâ Tevfik'in Hayatı, Edebî ve Felsefî Eserleri Üzerinde Bir Araştırma*, Kaynak Yayınları, İzmir.

BRUMMET, Palmira (2000), "Aç Gözlülük, Kolera ve Moda: Osmanlı Karikatür Âleminde Kültürel Emperyalizm", *Doğu'da Mizah*, haz.: Irene FENOGLİO, François GEORGEON. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BRUMMET, Palmira (2003), İkinci Meşrutiyet Basınında İmge ve Emperyalizm 1908-1911, İletişim Yayınları, İstanbul.

ÇEVİKER, Turgut (1985), "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Karikatürü", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Ansiklopedisi*, C 4, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 1101-1108.

DAVULCU, Ebru (2015), *II. Meşrutiyet Dönemi Mizah Basınında Osmanlı Modernleşmesi ve Eleştirel Kodlar*, Palet Yayınları, Konya.

GEORGEON, François (1998), "Şehrin Aynası: Osmanlı Mizah Basını", *Toplumsal Tarih*, çev.: Elif AKÇETİN, S 49, s. 24-28.

GÜNERİ, Canan (2008), *Sanat Alanı Olarak Mizah: Sanat, Mizah, Karikatür İlişkisi Türkiye'den Üç Örnek*, İnönü Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

IŞIN, Ekrem (1985), "Osmanlı Materyalizmi", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C 2, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 363-370.

KAYGUSUZ, Bezmi Nusret (2002), *Bir Roman Gibi*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, İzmir.

KOLOĞLU, Orhan (1985), "II. Abdülhamit'in Basın Karşısındaki Açmazı", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C 1, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 82-84.

KORTANTAMER, Tunca (2007), *Temmuzda Kar Satmak*, Phoenix Yayınları, Ankara.

MERİÇ, Cemil (2013), *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, İstanbul.

MORREALL, John (1997), *Gülmeyi Ciddiye Almak*, İris Yayıncılık, İstanbul.

ÖĞÜT EKER, Gülin (2014), İnsan, Kültür, Mizah: Eğlence Endüstrisinde Tüketim N*esnesi Olarak Mizah*, Grafiker Yayınları, Ankara.

ÖNGÖREN, Ferit (1973), *Elli Yılın Türk Mizahı*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

ŞANZUMİ, Hayrullah (2006), Üçüncü Harnâme (Eşek Kitabı): Dinî, Edebî, Tarihî ve Sosyolojik Bir Tahlil. Pegasus Yayınları, İstanbul.

ŞENTÜRK, Rıdvan (2010), *Gülme Teorileri*, Rasyo Yayınları, İstanbul.

UÇMAN, Abdullah (1991), "Bahâ Tevfik", *TDV* İslâ*m Ansiklopedisi*, TDV, C 4, s. 452-453.

VARLIK, Bülent (1985), "Tanzimat'tan Cumhuriyete Mizah", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C 4, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 1092-1100.

DEĞERLENDİRME VE KAPANIŞ KONUŞMALARI

Değerlendirme Oturumu Üyeleri:

Prof. Dr. Ali ÇELİK, Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK, Prof. Dr. Fuzuli BAYAT, Prof. Dr. Namık AÇIKGÖZ, Doç. Dr. R. Gülin ÖĞÜT EKER.

Prof. Dr. Ali ÇELİK:

Sayın Başkanım, çok değerli hocalarım, hepinizi saygıyla, sevgiyle selamlıyorum.

Çok güzel bir programın sonuna geldik. Bir buçuk gün içerisinde dört salonda 96 tane tebliğ sunuldu. Her tebliğ bir diğerini aratmayacak şekilde güzeldi. Hocalarımız hazırlanmışlardı. Bizim tebliğler üzerinde fazla söz söyleme hakkımız yok. Niye yok? Çünkü tebliğleri en fazla takip eden arkadaş dörtte birini takip etti. Herkes kendi alanına göre salonlar arasında koşuşturdu. Mutlaka yapılan sempozyumların hepsinde bu tür uygulamalar eleştiri alıyor maalesef. Dört ayrı salonda olunca siz dörde bölünemiyorsunuz. Takip edemiyorsunuz. Mesela değerlendirme komisyonundaki arkadaşlarımız da en fazla dörtte bir tebliğ takip ettiler. O yüzden tebliğlerle ilgili herhangi bir şey söylemek söz konusu değil. Ama organizasyona gelince belki en rahat konuşabileceğimiz burası. Başta Orhan Kemal Tavukçu ve Sayın Rektör olmak üzere Rize Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesinin bütün mensupları gerçekten konaklarına çok iyi baktılar. Bu iş gençlerin işi. Sempozyumda Türk dünyasının çeşitli yerlerinden arkadaşlarımız var.

Yıllardır hep söyleriz, yineleriz. İnşallah sempozyum kitabı basılacak. Bu açıdan Rize, iyi bir geçmişe sahip. Hemen bastılar Dede Korkut'u, Kâşgarlı'yı. Bu bakımdan sabıkaları yok. O yüzden bu bildirilerin de en kısa zamanda basılacağını rahatlıkla düşünebilirsiniz. Bir Rizeli olarak ben de bunu söyleyebilirim. Rizeliyim derken herkes diyecek ki sen Erzurumlu değil miydin? Öyle biraz da. Aslen Rize kayıtlı bir Erzurumluyum. Yanımdaki arkadaşlarım not almışlar. Elbet onların söyleyeceği çok şey var. Ben Gülin Hanım'la başlayayım. Gülin Öğüt Eker, Hacettepe Üniversitesinden arkadaşımız, neler tespit etti, bize ne gibi tavsiyelerde bulunacak bunları bir alalım. Ama bu sadece bu-

radaki arkadaşlarla sınırlı değil. Herhalde ben ak sakal olduğum için beni buraya oturttunuz. Sizlerin de söz almanızı istiyorum ben. Buyrun Gülin Hanım.

Doç. Dr. Gülin Öğüt EKER:

Teşekkür ediyorum sayın Başkan. Mizah Tanrı'dan bir ödül mü? Şeytanın bir cezası mı? Bir filozofun ifadesiyle. Mizah insanlık kültür tarihinde talih olarak görülmüş. Sabun köpüğü tarzında eğlenceli olarak görülmüş ama aslında sadece malzemesi eğlendirici olan, içeriği, kendisi, felsefesi son derece ciddi olan bir konu ve bu ciddi konunun Türkiye'deki ayağında bir milat yaşadığımızı düşünüyorum. Kurum Başkanımız Kaçalin nezdinde Sayın Tavukçu'ya, onların da ötesinde kelebekler gibi uçuşan genç kızlarımıza ve zıpkın gibi delikanlılarımıza çok teşekkür ediyor, kuvvetli bir alkış istiyorum. Gerçekten burada aile gibi hissettik kendimizi, bu aitlik duygusunu… Bu sosyal birlik açısından da çok önemlidir. Aitlik duygusu içerisinde çok ciddi bir sempozyum geçirdik. Ben yıllarını mizaha veren ve mizahı bir araştırma konusu dışında disiplin olarak yaşadığı talihsizlikten dolayı da düstur edinmiş bir insanım. Benim içimde kanayan bir yaraydı, mizahla ilgili Türkiye'de ciddi bir çalışma yapılmamış olması. Bu anlamda fikir babalarına da bu sempozyumu oluşturanlara da gerçekten teşekkür ediyorum. Bu kuru bir teşekkür değil. Mizah çalışması anlamında bir milad olarak nitelendiriyorum bu çalışmayı ve beni tanıyan arkadaşlar bilirler. Ne yazık ki hayatımı yoracak kadar mükemmeliyetçi bir insanım ve bilimsel temeli esas aldığımız için de karşı tarafta da hep onu görmek istiyoruz, okuduklarımızda da onu görmek istiyoruz, yazılanlarda da onu görmek istiyoruz ve bu anlamda da çoğu katıldığımız toplantılarda çok nadir beğendiğimiz tebliğler oluyor. Bunu kerameti kendinden menkul anlamında söylemiyorum ama bütün hoca arkadaşlarım aynı şeyi söyleyeceklerdir eminim. Hacettepe ekolü olarak da biz tek ilke olarak bilimselliği kabul ettiğimiz için, onun dışında bir ilke kabul etmediğimiz için bu sempozyumdaki bildirilerin gerçekten özenle seçildiğini düşünüyorum. Kaliteli bildiriyi aramak için seçmekle uğraşmadık çünkü gerçekten önümüze çok geniş bir yelpaze sunuldu ve özellikle bu salondaki bildirileri dinlemenin her biri ayrı bir keyifti. O keyfi yaşatanlara da tabii ki teşekkür ediyoruz. Mizahın insanlık kültür tarihindeki serüveni gerçekten çok farklı boyutlarda başlıyor. Antik Yunan'daki Aristo "Uygar bir insanın çekinmesi gereken ahlakı, sanatı, dini küçük düşüren bir davranış." diyor mizah için, gülme için. Üzerine saatlerce konuşulabilecek bir söz. " Uygar bir insanın çekinmesi gereken ahlakı, sanatı, dini küçük düşüren bir davranış." Sonrasında ekliyor. "Tanrılar, delikanlılar ve din adamları gülmez." Bu örneklere onlarcasını ekleyebilirim. Antik Yunan düşünürlerinin hemen hemen tamamı bu düşüncede. En büyük korkuları bir şovmene benzemek. Bir hatibin en büyük korkusu bu. Çünkü o dönemki mizah tamamen negatif anlayışa sahip. Cinsellik, bayağılık, lümpenlik, acıma-

sızlık, gaddarlık, hepsi mizahın konusu. Dolayısıyla da dün bildirimde de bir takım örnekler vermiştim. Kölelerin boyunlarına demir halka takarak yutkunmalarına engel olup ölüme bırakılması bir eğlence kaynağıdır. Resmî olarak devlet tarafından yaptırılan işkence evlerine kölelerin bırakılıp onlara yapılan işkencenin seyredilmesi ayrı bir eğlence kaynağı, Tantulus işkencesi ayrı bir eğlence kaynağı, Roma'ya geliyoruz. Gladyatör savaşları ayrı bir işkence kaynağı ve zevk kaynağı. Orta Çağ'a geliyoruz. Pulingörlek deyimiyle, kelime anlamı olarak ayağını çekmek, deyim olarak dalga geçmek, insan asılışını seyretmek en büyük eğlence kaynağı ve asılan kişinin kurbanı boynu hemen kırılmadığı için merhametli arkadaşlarından birinin ayağını çekmesi olayı daha dramatize hâle getirip ayrı bir gülme kaynağıdır. Bunlar çok eskilerde kaldı. 21. yy. dünyasında böyle bir şey yok. Hayır, insanın içerisindeki acımasızlık her daim var. İsrail tepelerinden Filistin'e atılan bombaların üzerine imza atıp gönderildiği zaman patlamadan ölenlerin parçalarını seyretmek bazıları için müthiş bir eğlence kaynağı veya evlerindeki mazlum insanları Afgan-Irak Savaşı'nda evlerine tecavüz edip onlardan çırılçıplak insan tepesi yapıp üstüne çizmesini dayayıp bir İngiliz kadın askerinin ya da erkeğinin keyifle gülerek verdiği poz da aynı acımasızlık… İnsanın içindeki acımasızlık her daim var ve mizahın temeli de bundan kaynaklanıyor. 16. yy. sonrasında pozitif mizah uygulamaları var ve bugüne geldiğimizde bu bahsettiğim olumsuz negatif mizah uygulamalarında öyle bir safhaya geliyoruz ki mizah hayata tutunma, klasik tıpta tedavi, savunma, saldırı gibi pek çok olumlu misyon yükleniyor. Bugün dünyanın pek çok ülkesinde Türkiye'de çok nadir örnekleri var ama Amerika, Japonya ve Avrupa'da çok net örneklerini görüyoruz. Klasik tıpta tamamlayıcı tedavi aracı olarak kullanılıyor. Yine dün bildirimde bunun kalp ve damarla ilgili, kas gelişimiyle ilgili, huzurevlerinde yapılan uygulamalarıyla ilgili birebir örnekleri de sizlere anlatmaya çalıştım. Kısacası bugün klasik tıpta bir tedavi aracı olarak kullanılıyor mizah. Yani mizahın bu kadar farklı bir gelişimi var ama bugün hep sabun köpüğü tarzında hoş, boş unsur olarak kabul ediliyor. Bu sadece mizahın malzemesiyle ilgili. Dolayısıyla mizahın felsefesi son derece ciddi. Mizahi unsurları gerçekleştirebilmek gerçekten bu anlamda çok zordur. Tamamen algıda seçicilik, zekâ ve entelektüel düzey gerektirir. Dolayısıyla da Shakespare'in söylediği: "Dünya bir tiyatro sahnesidir, rolü gelen çıkar, oynar." Neden biz çok ciddi bilet bedelleri ödeyerek stand up gösterisine gidiyoruz? Güldüğümüz kendi eylemimiz. Kendi yaptığımız bir eylem için niye bedel ödüyoruz? Niye bedel ödüyoruz değerli katılımcılar? Çünkü aslında bu güldüğümüz olaylar gerçek hayatın içindeki olaylar. Ama gerçek hayatın içerisinde yaşarken konunun öznesi olduğumuz için gülemiyoruz. Tam tersine acı çekiyoruz ve bu acı çekmenin içerisinde o kadar mutsuz oluyoruz ki bir tiyatro sahnesinde onun o olayın bir başka kişinin başından geçtiğini gördüğümüz anda ondan da keyif alıyoruz. Onun için bu bedeli ödü-

yoruz. Çünkü o anda canı yanan biz değiliz, karşımızdaki. Olayın öznesi biz değiliz. Dolayısıyla mizahın içerisinde acımasızlık her daim var. Sosyal Etkileşim Teorisi'nde Erving Goffman'ın söylediği gibi "Herkes maske takar." gündelik hayatta. Ast üst ilişkisinde siz onaylamadığınız bir konuyu bile işinizi, görevinizi, maaşınızı kaybetmeme adına onaylamış gibi görürsünüz. Ama sonra mizah aracılığıyla gerekli öcü alırsınız diyor. Mizahın insanlık kültür tarihindeki serüveni her daim devam ediyor. Kuramları hep Batılılar ortaya koymuş. Üstünlük, aykırılık, psikanalitik kuramlarının dışında onlarca kuram var. Nedense Türk araştırmacılar bu konuda hep özgüven eksikliği yaşıyorlar. Tam tersine biz bilgiden gücümüzü alıyoruz. Bilgi en büyük güçtür. Donanımlı olduğumuz sürece kuram üretememe gibi bir şey asla söz konusu değildir. Bu mizah için de geçerlidir ve bu sempozyumda yapılan sunumlar bana şunu gösterdi: Biz gerçekten iyi yoldayız. Demek ki algıda seçicilikle istediğimiz takdirde mizaha biz de kuram anlamında ya da analitik boyutta çok şey katabiliriz. Bu çalışmaların devamı bizi bu yola getirecektir diyorum. Teşekkür ederim.

Prof. Dr. Ali ÇELİK:

Evet, sevgili Gülin mizah konusunu belki de içimizde en çok araştıran arkadaşlarımızdan birisi. Öyle olunca da tabii biz ona daha fazla zaman tanıdık. Bu arada tabii bir şeyi de öğrendik. Hacettepe ekolü daha farklı bakıyor meseleye. Bizim Temel'i almış götürmüşler, asacaklar. Son arzusunu sormuşlar. Ha bu bağa bir ders olsun demiş. Bu son kapanış oturumlarında başkan olmak da bağa bir ders olsun. Bir bayandan diğer bir bayana geçeceğiz. Orta Anadolu'dan Güneydoğu Anadolu'ya gidelim. Gakkoşlar diyarına gidelim ve sevgili Esma kardeşimize sözü verelim. Bakalım o bize neler diyecek. Herhâlde önce pazarın kenarındaki balıklardan başlamayacak. Çok nefis balık yedirmişti orada. Buyurun efendim.

Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK:

Teşekkür ederim. Sayın Türk Dil Kurumu Başkanım, sayın arkadaşlarım, sevgili öğrenciler, çok güzel bir etkinliğin sonuna geldik. Konumuz mizahtı ama maalesef hüzünle başladık hüzünle bitiriyoruz. Dün sabah değerli meslektaşımız Erman Artun Bey'i anarak başladık ve bu bize hayatın ne kadar geçici olduğunu gösterdi. Erman Bey sempozyuma özetini gönderdi, sonra bildirisini gönderdi. Belki bildiriyi yazarken çok şeyler planlıyordu, çok şeyler düşünüyordu. Çukurova'dan gelen arkadaşlarına hadi beraber gidelim, Rize'yi de birlikte gezeriz, demişti ama maalesef ömrü kifayet etmedi. Kim bilir belki bir sempozyumda da bizler böyle anılacağız. Allah hepimize sağlıklı uzun ömürler versin.

Artık televizyonu açmaya korkuyoruz, haberlere bakmaya korkuyoruz. Bugün de çok sayıda şehidimiz var, vatan için canını veren. Bugün yine bizi üzdüler. Onlara da Allah'tan rahmet diliyoruz. Mekânları cennet olsun. Sempozyuma gelince, değerlendirme programı başlamadan önce Orhan Bey'e sizin karnenizi vereceğiz dedik. Eğer bu bir karne olarak değerlendiriliyorsa benim notum on üzerinden yıldızlı yüz. Gerçekten de çok güzel bir etkinlik oldu. Hava durumundan internet şifresine kadar, yiyeceğimiz yemeğe kadar her şey tek tek düşünülmüştü. Özellikle her köşe başında bu programın gizli kahramanları, her yerde hazır beklediler. Oturanlara çay ikramına kadar, su ikramına kadar… Dışarıda kendi aramızda konuşuyoruz, acaba buradan salona nereden gideceğiz? Hemen bir tanesi çıkıyor, hocam götürelim. Yani gizlice herhâlde her tarafa yerleştirilmişler. Ben bunu katıldığım hiçbir yerde demeyeceğim, Orhan Bey Erzurum'da bir sempozyum yapmıştı, orada da aynı organizasyon vardı. Çok az sempozyumda bu ilgiyi gördüğümü söyleyebilirim. Bu sebeple başta tabii ki maddi anlamda destek olan, manevi anlamda destek olan Türk Dil Kurumu Başkanımıza, Rektörümüze olmak üzere Orhan Bey'e ve sevgili öğrencilerimize, emeği geçen bütün arkadaşlarımıza teşekkür ediyorum. Şunu da belirtmek istiyorum, bazı arkadaşlarımız ilk defa mizah sempozyumu yapıldı, dedi. Hayır aslında, Erzurum'da iletişim fakültesi bir mizah sempozyumu yaptı. O zaman ben de Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesinin dekanlığını yürütüyordum. Bana da davetiye gelmişti. Başka bir programla çakıştığı için gidemedim. Ama sonra bildiriler geldi, edebiyatçı sayısı çok azdı. Mizah sempozyumu yapıldı… Ama burada demek istediğim ev sahibi önemli. Yani ev sahibi Orhan Bey olunca, ev sahibi bizim arkadaşımız olunca koştuk. Diğerine öyle bakmadık, biraz üvey gözle baktık. Sayıyı tam bilmiyordum ama herhâlde dedim halk edebiyatı alanında sayı az olur. Mizah herkesin alanı, her alana girer ama çoğunluğun da bizim alanda olması güzel bir şey, fıkralarla bütünleştirilmesi... Ben emeği geçen herkese teşekkür ediyorum. Bunun dışında değerlendirme içerisinde belki olumsuz olacak bir şey var. Bu artık dönemin modası hâline geldi. Olumsuz diyebileceğimiz şey, paralel oturumlar. Ama akademisyen sayısı artınca, talep artınca ya bir haftalık sempozyum olacak ya da böyle olacak. Ben buna preslenmiş sempozyum diyorum. Bir buçuk günde doksan, doksan beş bildiri sunuldu ama bazı arkadaşlarımızın elinde listeler vardı. Birinci konuşmayı A salonunda, ikinci konuşmayı B salonunda dinleyince biz bu arada jimnastik de yaptık, o salondan bu salona giderek. Ama bu herhâlde artık bütün sempozyumlarda olacak şey.

Erman Bey'i rahmetle anıyorum, dün de andık bildirileri dinlerken "kanaryam güzel kuşum" dediği bildiri başlığındaki iki üç sayfalık giriş. Çoğu konuşmacımız mizahla başlıyor, mizahın ne olmadığını anlatıyor ve asıl konuya geçerken başkan süreniz doldu veya "son beş dakikanız" demek zorunda

kalıyor. Bunu maalesef, ben de dâhilim, ayarlayamıyoruz. Erman Bey, hep benden şikâyet ederdi. "Yine yirmi dakika konuştun." diye. Maalesef süreyi ayarlayamıyoruz. O konuda hepimiz zayıfız. Burada da tabii süreye uyan arkadaşlarımız istisna, onları tenzih ediyorum. Bu konuda belki kendi kendimizi de kontrol etmek zorundayız. Buraya gelen herkes az çok mizahın ne demek olduğunu biliyor. Asıl konuya geçip asıl konuyu anlatmamızda fayda var. Evet ama genel anlamda dediğim gibi her şeyiyle çok güzel bir etkinlikti. Tekrar tekrar hepinize çok teşekkür ediyorum. Özellikle de gençlerimize, sevgili öğrencilerimize…

Prof. Dr. Ali ÇELİK:

Evet, adalet. İki bayan iki de erkek.

Prof. Dr. Fuzuli BAYAT:

Sözü ne kadar kısa tutarsak o kadar güzel olur. Dört dakikaya çok büyük konuları da söylemek mümkün, kırk dakikaya çok küçük konuları da bitirmek mümkün olmaz. Tabii ki konu mizah olduğunda herkesin yüzü gülüyor. Çünkü memleketin içinde ve dışında, sadece Türkiye değil, tüm Türk dünyası bizim memleketimiz. Başa gelen olumsuzluklara rağmen mizah olunca konu, herkesin yüzü gülüyor, herkesin yüzünde bir sevinç vardı. Çünkü böyle güzel bir yerde ve güzel bir ortamda düzenlenen hem sözlü hem yazılı, hem karikatürde hem internette mizah konusunu kapsamış bir şekilde ele almamız, bu konuda son derece birbirinden güzel bildirilerin sunulması bizim hem ufkumuzu açtı hem yeni araştırmaların yapılacağı izlenimini verdi, yeni tetkiklerin ortaya çıkacağı haberini bize vermiş oldu. O bakımdan, bu sempozyumun Rize'de yapılmasının devamlı olmasını isterdik. Çünkü mesela Türkiye'de Bolu artık Köroğlu'yla özdeşleşmiştir. 4. veya 5. Uluslararası Sempozyum yapılıyor. Akşehir diyelim ki Nasreddin Hoca ile veya Eskişehir Yunus Emre ile, Rize veya Trabzon bu yörede son derece yeni fıkralarıyla, mizahi unsurlarıyla zengin olduğuna göre, Karadeniz insanı zaten biraz daha sevinçli, biraz daha optimist bakışı olduğuna göre mizah sempozyumu da veya mizah konusunun da Rize'yle özdeşmesi çok güzel olur. Birinci olup da bundan sonra başka bir konuya atlamak veya bundan sonra mizah konusunu burada kapattık bitti, değil… Bu konunun devamlı şekilde olmasını isterdik. Çünkü o zaman yeni yeni çalışmaların ortaya çıkacağı, birincide tez şeklinde söylenen bazı konuların ikinci, üçüncü sempozyumda artık bir bildiriye, bir makaleye, bir kitaba dönüşeceğine eminim. Ben teşekkür kısmını sona bıraktım çünkü bu biraz da kalıplaşmıştır. Ev sahibine genelde her zaman teşekkür ederiz ama buradaki teşekkür sadece o kalıplaşmış teşekkür de değildi. Gerçekten de Orhan Bey başta olmak üzere… Ekibi bizi çok güzel karşıladılar. Yerleşmeden tutun ta hava alanında karşılamaya kadar, buraya getirmeye kadar. Buradaki insanların

bize karşı olan son derece sıcak tutumu ki Esma Hanım da dediği gibi hemen yardımcı olmaları genç arkadaşların… Tüm bunların hepsi organizasyonun güzel şekilde teşkil olunduğunu ve başında duran sevgili hocamızın da bu konuda son derece dikkatli olduğunu yani bir Türk misafirperverliğini gösterdiğine şahit olduk. Ben hepinize teşekkür ederim. Özellikle de organizasyonu düzenleyenlere, katılanlara, bildiri sunanlara, bildiriyi dinleyenlere, gülenlere ve güldürenlerin hepsine çok teşekkür ederim. Sağ olun.

Prof. Dr. Ali ÇELİK:

Sevgili Bayat hocamıza teşekkür ediyoruz. Onun bir sözü bana bir şeyi çağrıştırdı. Konuşurken optimistti. Hepimiz dilciyiz, Türkçeciyiz. Herkes dilimizde karşılığı olan kelimeleri kullanmak zorundayız. Özellikle Karadenizli bunu ister. Bir daha Karadeniz'e gelirseniz öyle onun anlamayacağı kelimeler kullanmayın. Temel bir lokantaya gitmiş arkadaşlarıyla… Lüks bir lokanta, yemişler, içmişler. Çağırmış garsonu, hesabı istemiş. Yüklüce de bir bahşiş vermiş garsona. Beş lira verecekse yüz lira vermiş. Garsonun tabii ağzı kulaklarına varmış. Çok çok teşekkür ederim, diyeceği yerde çok mersi demiş. Mersi, mersi ya da thank you. Temelin kafası bulanmış. Bu ne diyor ha böyle diye. Çıkarıyor tabancasını, garsonu aşağıya indiriyor. Fazla değil bir şarjör, adam oluyor kevgir gibi. Diyorlar ki Temel ne yaptın ya? Niye vurdun garsonu? Vallah, diyor para verdim ona, bağa bir şey dedi. Ya ne dedi sağa; thank you, dedi. Ne biliyim, dedi. Ben onu anlamayirum ki. Sandum sovdi. Her ihtimale karşi vurdum oni.

Geldik Namık Bey'e. Namık Bey Muğla'dan geliyor. En son değerlendirmeleri de Batı'dan alalım. Çünkü biz hep Batı'ya doğru gidiyoruz ya. Usulü bozmayalım. Doğu'dan başladık Batı'ya doğru gidiyoruz.

Prof. Dr. Namık AÇIKGÖZ:

Muğla ile Rize'nin ne ilişkisi vardır? 1. Zihni Derin 2. Namık Açıkgöz'le ilişkisi vardır. Muğlalıdır Zihni Derin. Çay tarımını Türkiye'ye getirenlerden birisidir. İyi ki getirmiştir. Şu anda biliyorsunuz ikinci ya da üçüncü sıradadır gayrisafi millî hasılada. Teşekkür faslında arkadaşlarıma katılıyorum. Dört dakikaya, on dakikayı sığdırmak için elimden gelen gayreti sarf ediyorum. Temel bir varmış lokantaya, Alman, Fransız, İngiliz, varmış gene ben demiş. Arkadaşlar yedirdiniz, içirdiniz, dedi. Hakikaten iki günden beri hem maddi olarak yedik içtik hem de 96 bildiriyle doyduk. Tabiri caizse iki açıdan da çok doyurucu bir sempozyum oldu. Bunun için sizlere ayrıca teşekkür ederim, ama bir teşekkürü geçmek olmaz. Dağ gibi adamın, arkasını dağlara dayamış bir şehirde dağ gibi gençleriyle beraber bir işi başarması harika bir şey. Ondan sonra değerli arkadaşlarıma, sizlere, üniversitede öğretim üyesi arkadaşlarıma teşekkür ediyorum. Akademik teşvik primi olmamasına rağmen

böyle bir sempozyuma geldiniz. Akademik teşvik primi olmamasına rağmen Türkiye'nin dört bir yanından ve yurt dışından da gelen arkadaşlarımız vardı. Onlara tebrik ve teşekkürü şahsi olarak borç biliyorum. Niye, mizah konusunu sadece bir ilgi alanı değil, hayatının ciddi bir parçası olarak gören bendeniz burada mizahla ilgili çok şey yapmak gerektiğine biraz daha inandım. Bu tebliğler yatay tebliğ olsun. Yatay bakışı yansıtan tebliğler olsun. Bundan sonra dikey tebliğler ile çok daha konunun nabzını tutacak, damar atış sayısını sayabilecek toplantılar düzenleyelim, inşallah.. Mizahın birkaç boyutu var. Ama mizahın temel boyutu edebiyattır, arkadaşlar. Edebiyatta eğer o gülme anını kurgulama ve o gülme anını kelimeye dökme olmasaydı, mizah olmazdı. Dolayısıyla bu mizahın retoriği kısmıyla ciddi manada kafa yormuş bir insan olarak gördüm ki mecaz-ı mürsel sanatının etkileri var ama en fazla tecahül-i arif, terdit sanatının etkilerini görüyoruz. Sevgili gençler, tecahül-i arif ve terdit sanatını iyi öğrenin, Cem Yılmaz'a metin satın. Ciddi söylüyorum. Çünkü onlar böyle metinleri hazır alıyorlar. Bu iki sanatı öğrendikten sonra hayatınız da renklenir, para da kazanabilirsiniz. Bundan sonraki toplantılarda, dikey toplantılarda, bu işin retoriğiyle de ilgilenelim. Yani mizah retoriği konusunda da ciddi şeyler yapalım. Arkadaşlarımızın metinlerinde daha çok mizahın fonksiyonel boyutu ve sonuç kısmıyla güzel tebliğler dinledik. Bu, birinci tespitim. İkinci tespitim, Ahmet Mithat Efendi'yi az çok tanırız da Ahmet Mithat Efendi'nin mizah konusunda bu kadar yoğun bir adam olduğunu ben ilk defa bu sempozyumda öğrenmiş oldum. Bu da bireysel ve sanırım toplumsal kazanımlarımızdandır. Ayrıca bu tebliğde birbirine paralel, birbirine benzer gibi de görünse internet ortamındaki o kısa anları anlatan yeni gülme şekilleri dediğimiz veya yeni gülme teknikleri üretme dediğimiz tekniğin bol miktarda ele alındığını gördük. Demek ki bundan sonraki toplantılarda böyle bir başlık ile daha derin incelemeler yapmamız gerekir. Bu toplantıyı on sene önce düzenleseydik sayın başkanım, hiç böyle bir tebliğ olmayacaktı. Ama bugün böyle bir tebliğ silsilesi dizisi oldu. Bilenlerimiz vardır. Yavuz abi olsaydı aramızda, Yavuz Akpınar, ona birçok Humeyni, İran ve Humeyni'ye dayanan fıkralar anlattırabilirdik. Ondan binlerce arka arkaya Saddam fıkrası dinleyebilirdik. Azerbaycan'dan gelen arkadaşlarımızdan pek çok komünizm fıkrası dinledik. Yani şunu demek istiyorum. Birilerine karşı olmak veya taraftar olmak değil… Arkadaşlar Saddam fıkraları unutacak, Humeyni fıkraları unutacak, komünizm fıkraları unutacak. Varsa bu konuya ilgi duyanlarımız bu konularda sonraki sempozyumlara malzeme getirirlerse çok iyi olur diye düşünüyorum. On dakikayı dört dakikaya sığdırma gayretime son veriyorum. Teşekkür ediyorum.

SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI

TÜRK
EDEBİYATINDA
M
İZAH
SEMPOZYUMU
13-15 MAYIS 2016
RİZE

Türk Dil Kurumu
TÜRK
EDEBİYATINDA
M
İZAH
SEMPOZYUMU
13-15 MAYIS 2016
RİZE

M
IZAH

İP ERDOĞAN ÜNİVERSİTESİ
T.C.
ERDOĞAN ÜNİVERSİTESİ
TÜRK
EDEBİYATINDA
M
İZAH
13-15 MAYIS 2016

SEMPOZYUMU
13-15 MAYIS 2016
RİZE

İZAH

TÜRK
DİL KURUMU
Türk Dil Kurumu
RECEP TAYYİP
ERDOGAN
ÜNİVERSİTESİ
TÜRK
EDEBİYATINDA
MİZAH
SEMPOZYUMU
RECEP TAYYİP ERDOGAN
ÜNİVERSİTESİ
TÜRK
EDEBİYATINDA

TÜRK
DİL KURUMU
TÜRK
EDEBİYATINDA
M
İZAH
SEMPOZYUMU
13-15 MAYIS 2016
RİZE
RECEP TAYYİP ERDOGAN
ÜNİVERSİTESİ
TÜRK
EDEBİYATINDA
M
İZAH
SEMPOZYUMU
13-15 MAYIS 2016 / RİZE